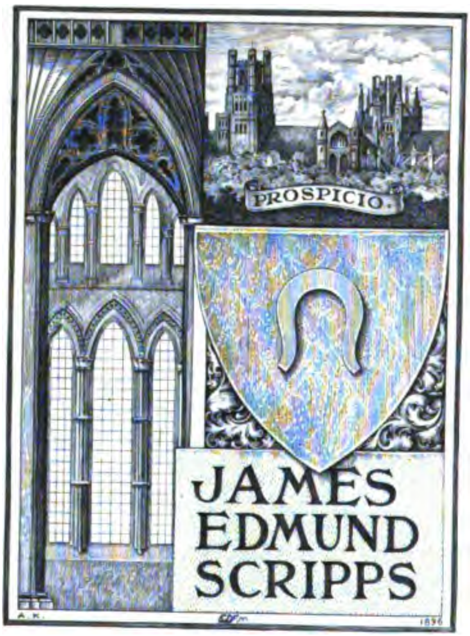

PROSPICIO.
JAMES
EDMUND
SCRIPPS

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

VOLUME TRIGESIMO SETTIMO.

ANNALES

DE L'INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

TOME TRENTESEPTIÈME.

ROMA

TIPOGRAFIA TIBERINA

A spese dell' Instituto.

MDCCCLXV.

ANNALI

DELL' INSTITUTO

DI CORRISPONDENZA ARCHEOLOGICA

ANNO 1865.

VOLUME UNICO.

ANNALES

DE L' INSTITUT

DE CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE

ANNÉE 1865.

VOLUME ENTIER.

ISCRIZIONI LATINE.

I.

Iscrizione ritrovata sulla via Appia
vicino ad Albano.
Discorso letto nell' adunanza solenne del natale di
Winckelmann **1864.**

Lungo la via Appia a sinistra di chi viene da Roma, fra il 12° e 13° miglio, venne nell' estate passata dissotterrato un bel cippo marmoreo, alto m. 1, 21; largo m. 0, 65; profondo m. 0, 95, di lettere grandi e belle della miglior epoca augustea. Avutane notizia dal ch. collega cav. Pietro Rosa, pregai il sig. dott. Kekulé, allora di villeggiatura in quelle vicinanze, di recarsi sulla faccia del luogo e debbo alla sua diligenza la esatta copia che ho l'onore di proporne. Dedicata alla memoria d'un semplice liberto dalla moglie anch'essa senza fallo di condizione libertina, la nuova lapide è diretta a glorificare le beneficenze dal patrono conferitegli anzichè a ricordare le proprie sue gesta che probabilmente presentavano un argomento troppo meschino al carme funebre, di cui l' amor conjugale bramava onorar la tomba del defonto marito. Indi nasce l' importanza dell'epigrafe che non solamente reca menzione d'un personaggio grande e rinomato ne' primi decennj dell' impero de' Cesari, ma offre puranche occasione a varie

considerazioni antiquarie di non comune interesse: il che m'ha indotto a farne soggetto del mio discorso in questa solenne ricorrenza.

L' iscrizione, dopo il nome e la qualificazione della persona che onora, è in cinque distici così concepita:

M · AVRELIVS · COTTAE
MAXIMI · L · ZOSIMVS
ACCENSVS · PATRONI
LIBERTINVS · ERAM · FATEOR
5 SED · FACTA · LEGETVR
PATRONO · COTTA · NOBILIS · VMBRA · MEA
QVI · MIHI · SAEPE · LIBENS · CENSVS . DONAVIT
EQVESTRIS · QVI · IVSSIT · NATOS
TOLLERE · QVOS · ALERET
10 QVI · QVE · SVAS · COMMISIT · OPES ·
MIHI · SEMPER · ET · IDEM · DOTAVIT ·
NATAS · VT · PATER · IPSE · MEAS
COTTANVMQVE · MEVM · PRODVXIT
HONORE · TRIBVNI · QVEM · FORTIS
15 CASTRIS · CAESARIS · EMERVIT
QVID · NON · COTTA · DEDIT · QVI · NVNC ·
ET · CARMINA · TRISTIS . HAEC · DEDIT
IN TVMVLO · CONSPICIENDA · MEO

AVRELIA · SATVRNINA · ZOSIMI

M. Aurelio Zosimo adunque era liberto d'un *Cotta Maximus*, il quale giusta le regole notissime della nomenclatura libertina con tutti i suoi nomi dovea chia-

marsi *M. Aurelius Cotta Maximus*. E chi è che non conosca l'amico d'Ovidio che gli indirizzò non poche delle epistole scritte nell'esiglio? — Ha di lui recentemente ragionato il Borghesi nell'opera sulla via Appia del Canina che a torto gli volea attribuire l'epigrafe del magnifico sepolcro di Casal rotondo, dall'indole delle lettere riportato a tempi alquanto posteriori (p. 152. 153). Egli, figlio del celebre oratore M. Valerio Messalla Corvino (Plin. N. H. 10, 22, 27), era nato d'una Aurelia della famiglia de' Cotta, come canta di lui Ovidio (*Epist. ex Ponto* IV 16, 41 segg.):

Te tamen in turba non ausim, Cotta, silere,
Pieridum lumen praesidiumque fori,
Maternos Cottas cui Messalasque paternos
Maxima nobilitas ingeminata dedit.

Portò originariamente i nomi di *M. Valerius Maximus*, ma essendo vicina ad estinguersi la famiglia materna, egli fu adottato dallo zio, secondo racconta lo scoliaste di Perseo (sat. 2, 72), ed entrò così nella gens Aurelia, assumendo da quel tempo in poi i nomi di *M. Aurelius Cotta Maximus*. A ciò pure accenna Ovidio (*Epist. ex Ponto* III 2, 103 segg.) colle parole:

Adde quod est animus semper tibi mitis et altae
Indicium mores nobilitatis habet,
Quos Volesus patrii cognoscat nominis auctor,
Quos Numa maternus non negat esse suos,
Adiectique probent genitiva ad nomina Cottae,
Si tu non esses, interitura domus.

Lo stesso poeta nel primo libro e nelle prime epistole

del secondo della medesima opera chiama semplicemente *Maximus* il personaggio in discorso, ma dall'epistola 8 in poi gli aggiunge il cognome di *Cotta*: laonde ha conchiuso il ridetto Borghesi (l. l.), doversi riferire a quei tempi incirca la summentovata sua adozione, la quale per conseguente cadrebbe alcuni anni più tardi del 762, anno in cui Ovidio fu relegato a Tomi. Se ciò è vero, ne ricaviamo per la nostra lapide la preziosa notizia, non poter essa esser anteriore a quella medesima epoca.

Cotta intanto non sempre contentossi de' nomi finora mentovati, ma quando morì il fratello maggiore Valerio Messalino, console nell'anno 751, legato dell' Illirico nel tempo della guerra pannonica di Tiberio ed onorato degli ornamenti trionfali a cagione del trionfo da questo celebrato nell' a. 765 (Vell. II, 112; cf. Suet. Tib. 20; Dio 56, 17), quello gli lasciò lo stesso cognome suo (cf. Vell. l. l.), e da quel tempo in poi egli con ommissione del nome finora portato di *Maximus* vien costantemente appellato *Cotta Messalinus*: così da Tacito che varie volte ha occasione di mentovarlo, e che lo chiama con questi nomi più generalmente noti eziandio, prima che in vero egli ne potè far uso. Imperocchè coi nomi di *Cotta Messalinus* egli apparisce presso di lui di già nell'anno 769 (Tac. Ann. II, 32), mentre i fasti, documenti più autentici di tutti gli altri, nell'anno 773 lo registrano ancora coi soli nomi d'Aurelio Cotta (cf. quei premessi a Dione l. 57; il cronografo dell'a. 354 ecc.). Lo stesso fratello Messalino altresì era fra' vivi nell' anno seguente 774 (Tac. l. l. III, 34), nè mi è riuscito precisare quando egli morisse; ma considerando che su quei tempi notizie abbastanza accurate si leggono in Tacito, e che difficilmente può credersi totalmente ritirato da-

gli affari un personaggio tanto importante, quanto lo era l'antico compagno d'armi dell'imperator regnante, forse non sarà troppo arrischiata la supposizione che la sua morte non sia avvenuta molto dopo l'anno surriferito. Ora l'iscrizione nostra che al fratello non dà ancora il nome di Messalino, è necessariamente anteriore alla sua morte; e visto anzi stabilito un tempo del quale essa non può essere anteriore, potrà con qualche probabilità congetturarsi che sia stata scritta nel decennio intermedio fra gli anni 765 e 775 incirca, e certamente non molti anni dopo quest' ultima epoca. Nè voglio tacere che, meglio della vita posteriore di Cotta, la prima parte d'essa sembri convenire colle cose narrate dalla nostra lapide, la quale tanto vanto mena de' doni da lui fatti al suo liberto; il che pare riferirsi ad un tempo, in cui egli godeva d'una fortuna non diminuita, mentre già nell'anno 785, quando Tacito racconta l'accusa diretta contro di lui, egli vien qualificato come *nobilis quidem*, *sed egens ob luxum* (Ann. VI, 7). E di quel lusso non meno de' doni testè ricordati recano testimonianza l'invenzione culinaria attribuitagli da Plinio (N. H. X, 22, 27) e la miseria, in cui dopo trovossi il figlio Aurelio Cotta, al quale Nerone accordò una sovvenzione annua, benchè egli pure avesse dilapidato quel che gli era rimasto delle antiche ricchezze di famiglia (Tac. Ann. XIII, 34) [1]. Se peraltro da Tacito il nostro *Cotta Maximus* ossia *Mes-*

[1] I comentatori di Tacito ritengono a ragione per figlio di Cotta Messalino questo Aurelio Cotta; giacchè se taluno volesse creder una persona sola designata con tali nomi diversi, gli si opporrebbe il costante uso di Tacito, di nominar cioè *Cotta Messalinus* il console del 773. Bisogna adunque supporre, quest'ultimo avere di già ridotto considerevolmente la fortuna della famiglia, in seguito rovinata totalmente dal figlio Aurelio Cotta.

salinus vien rappresentato come uomo lussurioso e dissipatore, bisogna considerare altresì il partito politico da lui adottato, vuo' dire di fermo assecla del governo imperiale ed amico di Tiberio, la cui intimità egli sembra aver goduto (l. l. VI, 5). Questa circostanza lo rese necessariamente odioso al grande storico, laddove in modo più mite la sua liberalità vien giudicata da Giovenale (5, 109), quando la paragona a quella di Seneca e Pisone, o di nuovo (7, 94), dove nomina Cotta insieme con Mecenate, Proculeio, Fabio, Lentulo, tutti celebri per la protezione che accordavano a' bei spiriti della loro epoca. Nè altro Cotta vedo poter facilmente intendersi dal poeta satirista, mentre non solamente egli parla di tempi trasandati, ma sappiamo eziandio da Ovidio, quanto il Cotta del tempo suo era amante delle lettere, coltivando egli stesso la poesia con ugual successo col quale esercitava la professione forense (*Epist. ex Ponto* IV, 16, 41 seg.). E forse potrebbero assegnarglisi da taluno gli stessi versi della nostra epigrafe, se l'ultimo distico di essa: *qui nunc et carmina tristis haec dedit in tumulo conspicienda meo*, non avesse piuttosto un senso più generale, riportando a Cotta, come tutti i beni posseduti da Zosimo, così anche il monumento dalla moglie erettogli ed i versi che in esso si leggevano, versi che veramente troppo lodano i meriti del patrono per potersi immaginare scritti da lui stesso. Del resto non ignorasi esser stato il dovere de' patroni il seppellire i clienti e liberti, e che anche in epoche più recenti quel sacro uso siasi mantenuto, ce lo provano molti sepolcri conservatici (cf. Mommsen *Römische Forschungen* I p. 367).

» Fui libertino », così dice in essi il defonto Zosimo, » lo confesso, ma qui si leggerà, come la mia

ombra venne resa nobile dal mio patrono Cotta, il quale spesso volentieri mi donò somme equivalenti al censo equestre, che mi ordinò di allevare i miei figli a spese sue, e che mi affidò sempre i suoi beni e parimente dotò le mie figlie come un padre ». Consideriamo un poco più attentamente queste parole. Il patrono avea originariamente l'obbligo di mantenere il liberto, di assegnargli un qualche fondo, qualche capitale, come viceversa quello era obbligato d'assistere il patrono colla sua fortuna e co' suoi servizi in caso che ne avesse bisogno (cf. Mommsen *Römische Forschungen* I p. 366 segg. Marquardt *R. Alterth.* V, 1 p. 211); per conseguente non è cosa insolita, se Cotta anche al nostro Zosimo regalò somme vistose, se gli prestò i mezzi per educare i figli e donò doti alle figlie. È però da notar la grandezza delle somme regalategli. *Saepe*, dice Zosimo, *mihi donavit census equestris*. — Fin dall'età di *C.* Gracco, il quale conferì i giudizj a quei cittadini che possedevano un censo d'almeno 400000 sesterzi, in luogo degli antichi equiti romani formanti la cavalleria cittadinesca, erasi formato un nuovo *ordo equester*, al quale tutti appartenevano, la cui fortuna arrivava alla somma testè mentovata (cf. Mommsen *R. Gesch.* II p. 111 segg. ed 3; Becker *R. Alterth.* II. 1 p. 271; Friedländer *Sittengesch. Roms* I p. 193), e quantunque in origine abbisognasse che, per farne parte, uno fosse *ingenuus ipse*, *patre*, *avo paterno*, come racconta Plinio (N. H. XXXIII, 32) essersi stabilito anche nell'organizzazione data a quell'ordine da Tiberio nell'anno 777 della città, bastava nondimeno bentosto ad un liberto un dono di quattrocentomila sesterzi per ottenere l'anello aureo ed il diritto di sedere nelle quattordici prime file del teatro. Non istarò qui a ricordare nè le persone già in epoca

repubblicana donate da presidi provinciali de' diritti equestri (cf. Becker *R. Alterth.* II, 1 p. 276), nè i liberti imperiali del primo secolo per favore degli stessi Cesari ornati dell' anello aureo ed ammessi così nell' ordine in discorso (cf. Friedländer l. l. p. 69), neppure occorre mentovare quei liberti che per qualche particolar loro merito fino dallo stesso Cesare Augusto furono onorati del grado di cavaliere (l. l. p. 194); ma compiange Plinio (N. H. XXXIII, 32) che al tempo suo spesso gli stessi servi direttamente passavano agli ornamenti equestri, e chi è che non conosca gli acerbi versi de' satirici relativi a quell' abuso? *Quadringenta dedit Gracchus sestertia dotem cornicini sive hic recto cantaverat aere*, canta Giovenale (2, 117), e più direttamente si spiega Marziale (7, 64), dove dice d'un tal Cinnamo: *qui tonsor fueras tota notissimus urbe, et post haec dominae munere factus eques*. L' epigrafe nostra però non parla veramente dell' ordine equestre impertito ad Aurelio Zosimo; essa è di epoca troppo buona per poter esser interpretata in quel senso, e, come abbiamo veduto, cade incirca in quegli anni medesimi, in cui secondo Plinio (l. l.) l' origine ingenua s'era da Tiberio stabilita come condizione dell' ammissione fra' cavalieri. Inoltre se il carme volesse significare l' onore indicato, perchè parlare del censo equestre più volte ottenuto, mentre l'averlo ricevuto una volta bastava per sempre? Per conseguente il verso *qui mihi saepe libens census donavit equestris* non tende ad altro che ad esaltare la liberalità del patrono, il quale più d' una volta avea donato a Zosimo somme tanto grandi da procurar l'ammissione fra gli equiti a quanti da quest' ordine non erano esclusi a causa della loro origine o discendenza servile.

Quello peraltro che in quell'età non poteva pro-

curarsi al padre, si ottenne al figlio; giacchè per figlio del nostro Zosimo dovremo senza fallo ritenere il *Cottanus* del v. 15: *Cottanumque meum produxit honore tribuni, quem fortis castris Caesaris emeruit.* – I figli de' liberti sono ingenui; hanno nomi romani in contrapposizione a' padri che ritengono i nomi, greci per lo più o barbari, portati nella condizione servile; entrano nelle tribù; sostengono magistrati municipali ; e nulla impedisce che servono puranche nella milizia. L'esempio più conosciuto del figlio d'un liberto entrato così nella stessa milizia equestre ce lo presenta Orazio il poeta, il quale tutti sanno aver servito nell' armata di Bruto come tribuno legionario, e che dopo esercitò la professione di scriba questorio (Sueton. de poetis p. 44 ed. Reifferscheid; Hor. serm. 1, 6 v. 48), fatto che con ragioni poco sufficienti fu messo recentemente in dubbio , mentre assai di frequente antichi militari di grado equestre entrarono nel numero di quegli impiegati dell'erario [1]. – I tribunati legionarii in origine conferivansi da' consoli comandanti gli eserciti; ma mano a mano il popolo s' arrogò la nomina de' tribuni delle quattro legioni annualmente coscritte , prima di sei , dopo di sedici, finchè dall'anno 585 in poi tutti i ventiquattro s'eleggevano ne' comizj. Quando poi sempre più s'accrebbe il numero delle legioni, rimase al popolo la nomina de' tribuni delle quattro prime e son essi quei che come magistrati si consideravano e come tali vengono mentovati co' magistrati pubblici nelle leggi antiche, distinti da quei delle altre legioni mediante la qualificazione di *tribuni a populo*, che ritroviamo an-

[1] Oltre gli esempj ricorrenti fra quei raccolti dal Mommsen nel dotto suo articolo *de apparitoribus magistratuum Romanorum* (*Rh. Mus. N. F.* VI p. 29 segg.) ne cito due posteriormente venuti alla luce e pubblicati da me nella silloge Orelliana 6023.ª 6565.

cora in iscrizioni d'epoca augustea (Marquardt *R. Alterth.* III, 2 p. 276 segg.). Dopo cadde naturalmente in disusò l'elezione di questi ufficiali ne' comizj, e dipendeva la loro nomina da' legati imperiali che li crearono a nome dell'imperatore. Della qual cosa reca una prova la lettera di Plinio, nella quale parla d' un tribunato che egli avea ottenuto da Nerazio Marcello per Suetonio Tranquillo, ma che questo l' avea pregato di far trasferire al suo parente Cesennio Silvano (8, 8), mentre in altra epistola (4, 4) raccomanda a Sosio Senecione un tal C. Calvisio per la carica di tribuno semestre. Noti poi a tutti sono i passi di Giovenale (p. e. 7, 88 e 92) riferibili agli abusi de' suoi tempi, quando gli istrioni e le donne facevano prefetti e tribuni, nè più valeva la pena il far la corte a grandi signori ed uomini di stato. Nel nostro caso non sembra trattarsi di simili raccomandazioni, per mezzo delle quali Cotta avesse favorito il figlio del suo liberto, ma pare piuttosto l'espressione *produxit* riferirsi a nomina diretta; e benchè non sappiamo nulla di servizii militari da lui prestati, molto probabile però si è che egli abbia seguito la carriera delle armi necessaria a quei tempi per ottenere i supremi onori dello stato. Non so poi, se le parole seguenti vogliano esser interpretate verbalmente, se cioè le *castra Caesaris* debbano intendersi di una campagna capitanata dallo stesso imperatore, oppure non indichino altro fuorchè il servizio nell' armata imperiale; ma confesso a me riuscir più probabile la prima spiegazione, ed allora dovremo senza dubbio pensare alla grande guerra pannonica di Tiberio, l'ultima, cui egli intervenne in persona, ed ove il fratello maggiore di Cotta meritò l' onore degli ornamenti trionfali (cf. p. 8). Vero è che a quei tempi erano Cesari anche Germanico e Druso figlio di Tibe-

rio, e che ad uno di essi potrebbe accennare la menzione d'un Cesare: ma parmi contraddire a simile supposizione il modo assoluto, in cui *Caesar* semplicemente vien qui commemorato, ciò che non può, a parer mio, indicar altri, che lo stesso imperatore.

Dopo aver considerato finora i beneficj dal patrono conferiti al suo liberto Aurelio Zosimo, gettiamo uno sguardo sulla posizione, in cui questo apparisce dirimpetto a quello. Egli cioè si chiama *accensus patroni*. Gli *accensi* sono una classe degli apparitori de' grandi magistrati pubblici e vengono spesso nominati insieme cogli altri, vuo' dire co' *scribae*, *lictores*, *viatores*, *praecones*; ma sono sempre scelti dal magistrato relativo, per lo più fra' suoi liberti, e sembra che ognuno non ne abbia avuto che uno solo. Di essi ha ragionato recentemente il Becker (*R. Alterth.* II, 2 p. 375 sgg.), il quale peraltro erra, come pare, se ad onta della loro nomina privata li dichiara impiegati pubblici; mentre con ogni diritto ha mostrato il Mommsen nella sua dissertazione *de apparitoribus magistratuum Romanorum* (*Rh. Mus. N. F.* VI p. 2 sgg.), non esservi state che quattro classi d'apparitori pubblici, e l'ufficio degli accensi, benchè in seguito essi siano spesso entrati nelle decurie di quelli, nondimeno esser stato di natura meramente privata. Infatti, chi confronta i numerosi esempj da lui raccolti, s'accorgerà facilmente che non vi è mai mentovato un collegio di essi, nè mai vengono attribuiti a' consoli in generale, come gli apparitori veramente pubblici: invece chiamasi ognuno ordinariamente accenso del proprio suo patrono, e se quest' ultimo non è per avventura l' imperatore oppure un principe della casa imperiale, aggiungesi quasi sempre la magistratura, durante la quale egli lo servisse, vuo' dire il consolato. Per conseguenza non sono nem-

meno perpetui, ma cessa il loro impiego, quando cessa la magistratura del patrono, di che reca l'esempio più chiaro l' iscrizione tarraconense d'un L. Licinio Secondo chiamato *accensus patrono suo Licinio Surae primo secundo tertio consulatu eius* (Orelli 3127). E poteva parimente un liberto servir d'accenso a varj consoli, come un tal C. Giulio Nicerote chiamasi *accensus Germanico Caisari consuli et Calvisio Sabino consuli* (Orelli 6530), i quali in anni diversi sostennero quella magistratura. Cotal esempio poi è di qualche importanza maggiore, per quanto conferma quel che peraltro anche senza simile prova sarebbe credibile, che cioè i magistrati qualche volta scieglievano liberamente i loro accensi, senza attenersi strettameute al numero de' liberti proprj; nè possono perciò recar maraviglia un *Sex. Publicius Bathyllus, Augustalis Puteolis et Venafri*, senza dubbio liberto d'una di queste città, il quale vien semplicemente chiamato *accensus consuli* (Orelli 6531), senza nominare il patrono che egli serviva; nè un C. Iulius Marcio d'una lapide caralitana (l. l. 6091), qualificato come *accensus consulum*, non contrastando questo a quanto prima si è esposto, se siffatti consoli vengono accettati come magistrati non di un anno solo, ma di epoche diverse. — Se dall' altro lato un liberto vien appellato *accensus patrono, patroni, a patrono* (Orelli 3255; 3306), l'analogia degli esempj numerosi dal Mommsen raccolti non lascia dubbioso il doversi sottintendere il consolato da questo amministrato, e dobbiamo credere per conseguenza anche l'Aurelio Zosimo della nuova lapide esser stato accenso di Cotta Massimo nell' anno, in cui egli era rivestito dell' onore de' fasci, ossia nell' anno 773 della città, 20 dell' era volgare. Egli peraltro non entrò di poi nella carriera degli apparitori pubblici, ma

rimase nel servizio del suo patrono; giacchè, se non m'inganno forte, le parole *qui suas commisit opes* accennano ad un impiego d'amministrazione sostenuto nei beni privati di Cotta, quantunque, se ne fosse stato procuratore, non avrebbe certamente mancato di citare un titolo così onorevole.

II.

Iscrizione calena.

Nel Bullettino di agosto dell'anno scorso (p. 161 seg.) il sig. dottor Helbig descrisse il bassorilievo d'una base marmorea ritrovata dal nostro socio corrispondente sig. colonnello Novi negli scavi da lui eseguiti a Calvi, l'antica Cales. Fece menzione in tal' occasione dell' iscrizione che adornava quella base, e me ne inviò un'esatta impronta cartacea che la gentilezza del possessore gli avea permesso di far per l'uso mio, mentre, sapendo che il ch. Minervini ne preparasse l' illustrazione, s' astenne allora di renderla di pubblica ragione. Ora essendo venuto alla luce quest'articolo (Notizia di alcune iscrizioni di Cales ecc. Napoli 1864, pp. 15, 4), l' importanza di quell'epigrafe m' induce a non celarla più lungo tempo a' nostri lettori, tanto più che in alcune particolarità non saprei non discostarmi dalle opinioni emesse dal ridetto mio collega. La propongo qui co' miei supplementi, per la più gran parte semplicissimi, mentre rispetto agli ultimi versi me ne furono alcuni comunicati dal collega Mommsen. Il numero approssimativo delle lettere perdute nel modo più sicuro ci vien additato da' versi 9 e 15, e può dirsi variare fra 3 e 5 incirca.

CALIBVSINCVRIATORQ · VITR · SCRIB· *adf*
TI · CL · FELIX·TI · CL· CAIINVS · Q · SER*gius*
PRISCVS.
QVOD · RECIT·EPISTVLA·L·VITR·SILVEST*ris*
5 L · MARCIVSVITALIO·IIII·VIR·ADORDIN*em. v.f*
Q · D·E·R·F·P·D·E·R·I·C · ORDINEMIAMPR*idem*
INTELLEXISSE · L · VITRASI · SILVESTRIS *erga*
COMMVNEMPATRIAMETSTVDIVMET *vo*
LVNTATEMCVMISPRIMOPETITIONIM*unici*
10 PVMSVORVMINSVSCIPIENDAGLADIAT*or.mu*
NERISCVRATAMSVMPTVOSEINIVNC*tum*
SIBIMVNVSEXPLICVERITVTETNOS *eum*
ORN · DEC · ET · MVNICIPESSTATVAEHO*nore*
ORNANDVMMERITOARBITRATISIM*us*
15 ETIAMCVMISVLTRAMODVMFACVL*tat*
VMSVAR · VLTROETLIBENTEROBFERA*t da*
TVRVMSEINPERPETVVMPRAESENTI*bus*
ID · MAISSVICVIVSQ · ANNIDIENATAL*i suo*
NOBISLIBERISQ·N·VIC·N·III·SCRIB·LIBER*isq. eo*
20 RVM VIC ·N· II· AVG· VIC.N·II· MVNIC·
VIC · N · I · PLACER · VNIVER · CONSCR*iptis*
L · VITRASIOSILVESTRIPROEIVSERG*a nos*
AMOREPVBLIC · GRATIASAGICVMISME*rced*
SVAMCVM ·R·P · N·SITPAENEPARTITVSPE*rmit*
25 TIQ · EINSCRIPTION · BASISSVAESICV*t edi*
DERAMPLIAREQVOQ · MANIFESTIO*r*
CVNCT MVNIC · N · LIBERALIT ·EIVS · EX *istat*
EPIST· IIII·VIR·SVBEDICT·SVOCELEBER·LOC*o*
PONEND · CVRENT · V · D · P · R · L · P · C · C

Per maggior comodo de' lettori trascrivo in lettere minuscole la lapide, includendo in parentesi a lunette

il compimento delle parole abbreviate, in parentesi angolare i supplementi delle parti perite.

Calibus in curia Torq(uatiana) Vitr(asiana) scrib(undo) [*adfuerunt*] (2) Ti. Cl(audius) Felix, Ti. Cl(audius) Ca[*le*?]nus, Q. Ser[*gius*] (3) Priscus. (4) Quod recit(ata) epistula L. Vitr(asii) Silvest[*ris*] (5) L. Marcius Vitalio IIIIvir ad ordin[*em v*(*erba*) *f*(*ecit*)], (6) q(uid) d(e) e(a) r(e) f(ieri) p(laceret), d(e) e(a) r(e) i(ta) c(ensuerunt): ordinem iam pr[*idem*] (7) intellexisse L. Vitrasi Silvestris [*erga*] (8) communem patriam et studium e[*t vo*] (9) luntatem, cum is primo petitioni m[*unici*] (10) pum suorum in suscipienda gladiat[*or*(*ii*)*mu*] (11) neris cura tam sumptuose iniunc[*tum*] (12) sibi munus explicuerit, ut et nos [*eum*] (13) orn(amentis) dec(urionalibus) et municipes statuae ho[*nore*] (14) ornandum merito arbitrati sim[*us*], (15) etiam cum is ultra modum facul[*tat*] (16) um suar(um) ultro et libenter obfera[*t da*] (17) turum se in perpetuum praesenti[*bus*] (18) id(ibus) Mais sui cuiusq(ue) anni die natal[i suo] (19) nobis liberisq(ue) n(ostris) vic(toriatos) n(ummos) III, scrib(is) liber[*isq*(*ue*) *eo*] (20) rum vic(toriatos) n(ummos) II, munic[*ipib*(*us*)] (21) vic(toriatos) n(ummos) (singulos); placer(e) univer(sis) conscr[*iptis*] (22) L. Vitrasio Silvestri pro eius erg[*a nos*] (23) amore public(e) gratias agi, cum is me[*rced*(*em*) ?] (24) suam cum r(e)p(ublica) n(ostra) sit paene partitus, pe[*rmit*] (25) tiq(ue) e[*i*] inscription(em) basis suae sicu[*t edi*] (26) der(it) ampliare, quoq(ue) manifestio[*r*] (27) cunct(is) munic(ipibus) n(ostris) liberalit(as) eius ex [*istat*] (28) epist(ulam) IIII vir(i) sub edict(o) suo celeber(rimo) loc[*o*] (29) ponend(am) curent, u(bi) d(e) p(lano) r(ecte) l(egi) p(ossit). c(uncti) c(ensuerunt).

La città di Cales, colonia latina dedotta fin dall'anno 420 di Roma per servir di fortezza contro Capua e Teanum (Liv. VIII, 16; Vell. I, 14, 3; cf. Mommsen *R. Gesch.* I p. 349 ed. 3), vien dopo chiamata *municipium* da Cicerone (*de lege agr.* II, 31, 86) ed in siffatta condizione deve esser rimasa per lungo tempo; giacchè non solamente lo stesso nome le vien dato dal *liber coloniarum* (p. 232 ed. Lachm.), ma lo confermano puranche le iscrizioni de' primi secoli dell' impero che costantemente le attribuiscono la magistratura de' quattuorviri, propria per lo più de' municipj. Vero è che lo Zumpt (*comment. epigr.* I p. 336) ha messo in dubbio la notizia del *liber coloniarum*, dichiarando Cales per colonia ed appoggiando siffatta opinione sull' iscrizione del Maffei Mus. Veron. p. 449, 1, che infatti sembra darle questo nome : e vero si è pure che anche il frammento di fasti ritrovato a Calvi (I. N. 3946 = Orelli 6447) mostra duumviri in luogo dei quattuorviri ; ma questo frammento spetta all' anno 289 dell' era volgare, mentre la lapide Maffeiana anzicitata dal titolo di correttore in essa ovvio vien essa pure assegnata ad un tempo non anteriore ad Aureliano. Laonde sebbene in quest' epoca a Cales competesse il nome di colonia, ciò non può servir punto ad infermare l' autorità del *liber coloniarum* appoggiata sulle testimonianze epigrafiche di miglior epoca (cf. I. N. 3950 ; 3952 ; 3954 ; 3956 (?) ; Minervini l. l. p. 2), alle quali ora s' aggiunge quella della nuova nostra lapide. — Voglia poi osservarsi che i decurioni di Cales nel nostro decreto si designano col nome di *conscripti* (v. 21), appellazione assai rara nelle città municipali, colla quale originariamente eransi in Roma designati i senatori plebei ricevuti nel senato dopo l' espulsione de' Tarquinj , e che per essi anche posteriormente rima-

neva in uso (cf. Mommsen *R. Forschungen* I p. 254; Becker *R. Alterth.* II, 2 p. 389), il nome ufficiale del senato intero essendo quello di *patres conscripti*, coll' ommissione della particola intermedia. Col tempo peraltro perduta ogni memoria di tal significato originario, e perduta puranche l' importanza politica inerente anticamente nella differenza de' senatori patrizj e plebei, il nome di *patres conscripti* veniva semplicemente adoprato per designar il senato in genere, come ce lo accenna p. e. l'espressione *aliquem ex patribus conscriptis* presso Valerio Massimo II, 1, 9, e quella di Cicerone *Phil.* XIII, 13, quando scherzando dice: *pater conscriptus repente factus est*, non rammentando la contraddizione nascosta in cosiffatte parole (cf. Becker l. l. II, 1 p. 316 ; II, 2 p. 389 seg.). Sappiamo poi che i consigli municipali, in luogo dell'appellazione di decurioni, o del raro nome di centumviri, usato, per quanto io mi sappia, solamente a Cures ed a Veii (v. Orelli III indice n. IX p. 153), spesso s'arrogassero il nome più onorifico di *senatus*; nè può quindi recar maraviglia, se in luogo di *senatores* anche *conscripti* talvolta se ne chiamavano i membri, immaginando forse di adoprare un'appellazione arcaica e più dignitosa, oppure evitando ne' singoli membri il nome di senatore come riserbato a quei di Roma, ad onta che il nome complessivo di *senatus* venisse dato a' consigli stessi. Il fatto sta che rarissimo si è il nome di *senator* in città municipali, mentre l' appellazione di *conscripti*, quantunque rara anch' essa, molto più spesso almeno di quello si ritrova (cf. Orelli III indici l. l.). Riguardo a' Caleni, il loro consiglio decurionale si ornava del nome di *senatus* (cf. I. N. indice V. *s. v. Cales*); tanto più naturale che i decurioni vengono chiamati *conscripti*.

L' iscrizione nostra si è veduto contenere un decreto decurionale in onore d'un tal L. Vitrasio Silvestre, benemerito della città di Cales mediante la splendida e costosa esibizione di combattimenti gladiatorii, nonchè per la fondazione d' una cassa destinata a fornir distribuzioni annue di denari a' suoi concittadini. Questa cassa a buon dritto parmi aver ritrovata il ch. Minervini nell' *area Vitrasiana Calenorum*, della quale chiamasi *curator* un tal Sex. Pulfennio Salutare d'una lapide di Venafro (I. N. 4643); ma non so, se con ugual dritto egli vi abbia congiunto l'altra carica del medesimo Pulfennio, ritenendo per *curia* il *templum* di cui egli pure avea la cura, e dichiarando inoltre questa creduta curia per la curia Torquatiana Vitrasiana, nella quale convenne il consiglio decurionale de' Caleni per decretare l' iscrizione iscavata dal ch. Novi. La parola *templum* senz'altra determinazione, dice il ch. Minervini, non può altrimenti intendersi che nel significato di *curia*; ma di ciò non saprei convenire, credendo piuttosto in simili casi il *templum* sia il tempio principale d'una data città. Se p. e. troviamo un *curator templi* a Tarragona (Orelli 7152), avremo da pensare al culto del Divo Augusto ed al convento de' deputati provinciali congiunto con esso; quello *qui praefuit templo Arnae* (l. l. 91), ricorda la Fortuna. A Tivoli sono frequenti le memorie de' *curatores fani Herculis victoris* (p. e. l. l. 2206. 2761. 3933=6499. 6498. 7149), ma vi troviamo puranche un *curator fani* semplicemente detto (l. l. 3964), benchè debba confessare non esser perfetta l'analogia, visto che la lapide relativa, dedicata precisamente ad Ercole vittore, indica da per se il tempio, al quale si riferiva l'ufficio dopo mentovato. Se però non è tutto confacente l'esempio citato, lo è forse di

più quello che ci offrono i *curatores fani* d'un ignoto pago, anch'essi senza la nota della divinità relativa. I *curatores fani* poi offronsi spontaneamente al confronto co' *curatores templi*, nè vedo alcuna ragione che ci costringa a prender questi piuttosto per curatori d'una curia anzichè per quei d'un tempio. Arroge che non mi è noto neppure un esempio d'un curatore di curia, cosicchè perora non possa nemmeno credere all'esistenza di simile carica. — Checchessisia peraltro dell' identità de' due edifizj mentovati nelle lapidi calena e venafrana, basta la sola menzione della curia Torquatiana Vitrasiana nel decreto nuovo unita all' arca Vitrasiana dell' iscrizione di Venafro, per dimostrare l'importanza della famiglia de' Vitrasii in Cales, sia che siffatta curia siasi costruita a spese d' un *Vitrasius Torquatus* oppure d'un *Torquatius* (non *Torquatus*, come vuole il ch. Minervini; si confrontino le giudiziose osservazioni de' sigg. Nissen e Zangemeister nel Bull. 1864 p. 112) riunitosi con un *Vitrasius*, come a me riesce più probabile. Intorno a' nomi di uomini privati dati a simili edifizj non occorre spendere parole, offrendone i migliori esempj le stesse basiliche di Roma antica.

Venendo intanto a considerare le particolarità della nuova lapide, vi troviamo in primo luogo mentovato tre persone assistenti all' atto della ridazione di quel decreto, uso anni sono avvertito dal ch. Minervini (Tettia Casta p. 44 segg.) e riconosciuto per essenziale alla legalità d' un documento anche da altri (cf. Bull. 1845 p. 207; Bull. Nap. 1846 p. 34). — Niente di poi havvi da notare ne' vv. seguenti, per nulla devianti dallo stile ordinario di simili documenti, tranne le parole PRIMO PETITIONI del v. 9, le quali, chiarissime nella lapide, non paiono offrire però nè senso nè co-

strutto; laonde il Mommsen, al quale avea fatto parte della nuova iscrizione a motivo d'una particolarità che avremo occasione di rimarcar in appresso, mi propose di leggerne invece *pro petitione*. Non so peraltro, se non possa giustificarsi nello stile un poco ampolloso d' un decreto municipale la frase certamente insolita del *petitioni municipum munus iniunctum explicare*, opponendo il *primo* all'azione posteriore della fondazione dell'arca Vitrasiana. — Questa poi fu anteriormente detto esser stata fondata collo scopo di distribuzioni annue di denari da farsi agli abitanti di Cales, i quali per tal effetto si distinguono in quattro classi, i *conscripti* cioè ossiano décurioni co' loro figli, gli *scribae* ed i loro figli, gli *Augustales* ed i *municipes*. Insolita vi è la particolar considerazione, in cui si tengono gli *scribae*, i quali sebbene anche in altri municipj formassero decurie separate (cf. Bull. 1859 p. 216), non ricordo però mai essersi così privilegiati a preferenza delle altre classi della popolazione. Nè parmi improbabile la supposizione, lo stesso Vitrasio Silvestre esser forse stato membro della loro corporazione : tanto è vero ch'egli non apparteneva all'ordo de' decurioni che l'avea solamente onorato degli ornamenti decurionali, mentre il popolo gli decretò l'onor della statua (v. 13). Gli *scribae* poi ricevono la stessa somma degli Augustali, ma colla preferenza che anche a' loro figli siffatte distribuzioni s' estendono, le quali, come al solito, hanno da farsi nel giorno natale del fondatore, e solo a quei che si presenteranno in persona (*praesentibus*), clausola comunissima in simili istituzioni, per la quale non occorre recar esempj; il perchè non saprei veder se non che una momentanea distrazione nel supplemento *praesenti epistulae* dal dotto mio collega napoletano proposto, e di cui confesso non intendere il senso.

Quello peraltro che rende singolarmente curiosa la nostra epigrafe, si è la moneta in cui le dette distribuzioni si debbono effettuare. Imperocchè a mio dispiacere debbo un'altra volta discostarmi dal parere del ch. Minervini, che nelle lettere VIC crede nascondersi un *unicuique*, laddove io non saprei vedervi altro fuorchè l'indicazione di *victoriati*, opinione approvata anche dal collega Mommsen. Infatti, alla sentenza del Minervini oppongonsi difficoltà non leggieri, ed è, oltre la sigla affatto anormale da lui supposta, la mancanza dell'esatta indicazione della moneta che, adottato il suo parere, si designerebbe colla semplice parola *nummus*. Verissimo si è, quel che egli espone, che cioè con quella voce ordinariamente s' indica il *sestertius nummus*; nondimeno in documenti epigrafici relativi sia a donazioni sia a divisioni non vien quasi mai ommessa la menzione ispeciale del sesterzio, mentre fra tanti esempj di simili iscrizioni inseriti nell'Orelli un solo, per quanto io vegga, parla di *nummi* senza altra aggiunzione (3740). Dall'altro lato l'uso della voce *nummus* nel significato di *sestertius* non è punto così esclusivo che non possa congiungersi siffatta parola anche con altre monete, e troviamo per l'appunto il vittoriato così qualificato non solamente presso Catone *de re rust.* c. 15, ma eziandio nella celebre tavola genovese de' Minucii (C. I. L. 199, v. 25 = Orelli 3121), dove viene puranche indicato colla medesima sigla VIC· N, salvo che nel bronzo genovese una lineetta trasversale unisce le lettere V ed I (Ritschl P. L. M. tab. XX), mentre nell' iscrizione calena essa taglia l' intera sigla. — Sul vittoriato ha maestrevolmente trattato il Borghesi (Oss. num. dec. 17, 1-5; *oeuvres compl.* II p. 283 segg.), e dopo di lui il Mommsen (*R. Mw.* p. 389 segg.), mostrando che in origine egli equivaleva

a 3 sesterzi o $\frac{3}{4}$ del denario, più tardi a 2 sesterzi o $\frac{1}{2}$ del denario; e che quantunque nell'epoca di Catone generalmente in uso (*de re rust.* l. l.), si coniava in ispecie per il commercio colle regioni non italiche, ma per l'amministrazione congiunte coll'Italia, le possessioni romane nell' Illirico e nella Gallia cisalpina. La sua coniazione peraltro sembra aver cessato bentosto, ed essersi ristretta quasi intieramente al secolo sesto della città, mentre nel settimo secolo egli fu rimpiazzato dal quinario che, quando dopo lunga interruzione ricomincia ad esser coniato (Mommsen l. l. p. 389), mostra oltre la lettera Q che indica il valore, i tipi ora del vittoriato ora del mezzo vittoriato. Varrone (*de l. lat.* 10, 41) conosce il vittoriato di già come equivalente al mezzo denario, ed anche nel linguaggio de' tempi dell' impero pel mezzo denario continua a nominarsi il vittoriato (Mommsen l. l. p. 399; cf. p. 391 n. 78). Questo fatto lo è che dà la spiegazione de' vittoriati mentovati nella nostra lapide; giacchè non dubito non abbia colto nel segno il Mommsen, che, interpellato da me, come al parer suo si possa giustificar la menzione di quella moneta nell' epoca imperiale, mi comunicò la sua persuasione, essersi impiegata quella parola per evitare i numeri frazionarj. Vitrasio Silvestre voleva ordinare la distribuzione di denarj 1 $\frac{1}{2}$, 1 e $\frac{1}{2}$ alle varie classi de' suoi concittadini: il che più semplicemente si poteva esprimere senza frazioni, adoprando i vittoriati. Così, per paragonare una cosa moderna alle antiche, in molti siti d' Italia si calcolava secondo lire, mentre non esisteva una moneta di tal valore, e parimenti nella Germania settentrionale si parlava altra volta di fiorini, senza che vi fosse colà una moneta equivalente.

Il resto dell' iscrizione non presenta gravi difficoltà,

sebbene la restituzione del v. 23 forse non sia intieramente sicura. Debbo al Mommsen il supplemento *mercedem*, fondato sulla congbiettura assai probabile, come abbiamo veduto, che Vitrasio abbia esercitato la professione di scriba; forse egli avea per mezzo d' essa guadagnato la fortuna che ora lasciava alla sua patria. Il supplemento del ch. Minervini *mensam* non so intendere in un documento di questa sorta. – Nel v. 25 è evidente essersi per errore ommessa una I avanti alla parola INSCRIPTION, ed assai probabile mi riesce la restituzione SICV*t edi*DER*it*, dovuta al Mommsen : Silvestre cioè avea esibito all' ordine caleno il testo dell' iscrizione che egli desiderava d' ampliare, e gli fu permesso di eseguir siffatta ampliazione nel modo da lui domandato; il che spiega la singolar condizione, in cui si è rinvenuto il monumento in discorso, quale l' ha descritto lo Helbig nell' articolo in principio citato : imperocchè cancellata l'antica iscrizione, la novella vi si dovea attaccare mediante lastre marmoree. – Nel v. 27 per errore del quadratario erasi scritto CVNCD corretto in CVNCT. – Nel v. penult. finalmente leggo *celeberrimo loco*, non il plurale proposto dal Minervini, volendo probabilmente indicarsi il foro, nè parendomi probabile che un simile decreto di relazione meramente privata si sia esposto in più d' un luogo della città. – Le sigle finali furono per ora lasciate inesplicate dal Minervini, il quale si riserba di appoggiare con confronti epigrafici una sua conghiettura a tal proposito (p. 4 not. 3); ma a me sembra non esservi alcun bisogno di conghietture, troppo conosciuto essendo il significato di quelle sigle ricorrenti (naturalmente senza le lettere C. C) anche nella *lex Iulia municipalis* (C. I. L. 206, 16 = Ritschl P. L. M. 33) e

scritte con tutte le lettere nella *lex repetundarum* (l. l. 198, 66; cf. 65 = Ritschl l. l. 23 — 25).

L'ultimo paragrafo del nostro decreto prescrive che sotto l'editto de' quattuorviri relativo agli onori di Vitrasio si proponga puranche l'epistola, quella cioè che lo stesso decreto dice sul principio essersi recitata nella curia, prima che il quattuorviro L. Marcio Vitalione fece la sua relazione al senato. Di quell' epistola sembra aver fatto parte un misero frammento di lettere alquanto più grandi di quelle dello stesso decreto. Benchè troppo poco ce ne sia rimaso per tirarne alcun profitto, mi piace nonpertanto pubblicarlo qui per non lasciar indietro alcuna cosa che si riferisca all' importante nostro monumento. La parola MEO nel v. 6 rende manifesto che qualcheduno ivi parli a nome proprio, il che serve a metter fuor di dubbio l' attribuzione del frammento alla ridetta lettera.

RIS
VIS

MI
EEC
NST
MEO
AR
PRO
XE
AIS
G ·
MV
VOT
TCA
EM
TIS
M
IBE·

G. Henzen.

IL BASSORILIEVO DEL TEMPIO DI APOLLO EPICURIO A BASSE PRESSO FIGALIA.
(*Tav. d'agg. A.*)

Il noto bassorilievo del tempio di Apollo a Basse presso Figalia rappresentante la battaglia dei Greci con le Amazzoni ed i Centauri, che una volta decorava l'interno della cella di quella divinità ed oggi si trova nel Museo britannico a Londra, appartiene al numero dei soggetti tante volte trattati e commentati, che sembrerebbe definitivamente esaurito intorno ad esso ogni dire e sciolto ogni dubbio. E pure non è così.

Occupandoci noi nell'anno scorso della parte puramente architettonica di quel tempio e costretti a distribuire anche i detti bassorilievi nel giro completo del fregio della cella, ci rivolgemmo, com' è naturale, a consultare i concetti espressi in argomento dal Wagner, dal Combe, dal Blouet e specialmente dallo Stackelberg, credendoli abbastanza definiti attesa la specialità colla quale avevano trattato questo soggetto; ma trovammo, con nostra somma maraviglia, inrealizzabili tutti i loro progetti, quando si tratti di eseguirli coscenziosamente sul disegno. Una simile circostanza ci giunse inaspettata, e fu questo che ci forzò ad occuparci della distribuzione di questi bassorilievi. Il risultato più che soddisfacente del nostro lavoro trovandosi corrispondere perfettamente a tutte le esigenze o richieste locali, tanto nel senso dell'architettura che della scultura, credemmo utile di comunicarlo per mezzo del presente articolo, a titolo di stabile materiale per le future restaurazioni di quel tanto rimarchevole campione dei tempii degli antichi Greci.

In quanto ai risultati così poco soddisfacenti ot-

tenuti dai nostri antecessori, bisogna attribuirli, a parere nostro, alla troppo superficiale conoscenza della disposizione architettonica della cella di quel tempio e specialmente del bello nell'architettura greca; e ciò noi crediamo, non ostante che il sig. Le Bas nella *Expéd. scient. de Morée* dica che: « *M. Stackelberg s' est depuis livré à des longues études sur le monument et est parvenu à proposer une restitution complète, qui ne peut donner lieu à aucune objection sérieuse. — L'ordre adopté par M. Stackelberg est justifié par les dimensions du temple* (?!); *souvent même il est rigoureusement indiqué par certains détails artistiques* ».

Come in tutto il tempo del nostro lavoro il punto di studio fu il tempio stesso, specialmente nelle sue dimensioni, ben inteso in relazione colle 23 lastre di marmo che formano l'intero giro del suo bassorilievo, così pure questo sarà il tema del presente articolo. In quanto poi agli autori che trattarono prima di noi tal soggetto, ci occuperemo di loro non a titolo di confutazione, ma solo per necessaria comparazione, sia per fare meglio vedere, in che consiste l'insufficienza e l'errore dei lavori antecedenti, sia per mettere sott'occhio del lettore tutti i dati necessarii alla verifica anche del lavoro nostro.

Si sa che le opere più conosciute scritte a proposito di questi bassorilievi sono quelle di Wagner, Combe, Stackelberg e Blouet o Le Bas. Wagner nella sua opera dà le misure delle singole lastre in palmi romani, ma non si occupa in alcun modo di combinarle dicendo che, se si eccettuano le due combinazioni indicate dagl'incavi e rispettivi sporti dei bassorilievi marcati dai nn. 15 e 16 (secondo la numerazione di Stackelberg), tutte le altre lastre, a parer suo, sono af-

fatto indipendenti tra loro. — Combe riproduce i bassorilievi, indicandone le misure a piedi inglesi, senza proporre il modo di combinarle. — Stackelberg è quello che nella sua opera « *Apollotempel zu Bassae* » riproduce le misure dei bassorilievi a piedi inglesi fatte da Combe ed indica il modo della disposizione dei medesimi. — Blouet o Le Bas nella *Morée* non fanno altro che copiar quest'ultimo. — Da quanto abbiamo riportato, è evidente che tutto a rigore si riducc alla sola opera di Stackelberg.

Per semplificare il nostro proprio lavoro ed anche per essere meglio intesi, è necessario che riduciamo a metri le misure fatte a piedi inglesi da Combe e Stackelberg, ed a palmi romani da Wagner; e per la numerazione dei bassorilievi adottiamo provvisoriamente col medesimo scopo la numerazione di Stackelberg, come quello che trattò più ampiamente il soggetto.

Troviamo non superfluo di fare rimarcare al lettore le discrepanze che esistono tra le misure paragonandole fra loro. Osservandole bene, si può agevolmente scorgere che quelle di Wagner sono fatte piuttosto all' ingrosso, non trovandosi nelle frazioni mai quantità minore di mezza oncia, in conseguenza di che si deve considerare le misure di Combe, che sono identiche con quelle di Stackelberg, come le più esatte e tralasciare quelle di Wagner come insufficienti. — Noi avremmo sempre preferito di potere qui offrire le misure di questi bassorilievi prese a metri con la massima accuratezza da noi stessi sugli originali del Museo britannico, ma la nostra buona volontà dovette rimanere sino adesso nei soli limiti del desiderio; perciò ci siamo rivolti per mezzo del ch. sig. Henzen all'egregio sig. Newton del Museo britannico, ed alla sua gentile condiscendenza

dobbiamo la serie delle misure prese dal medesimo sopra le lastre originali col metro francese, quali misure accostandosi di molto alle misure di Combe ci rendono quest'ultime assolutamente preferibili a quelle di Wagner. Lo stato delle lastre, tra le quali talune furono rotte in 30 e 40 pezzetti prima di essere riunite, come asserisce Combe, forse sarà stata la cagione che impedì una rigorosa esattezza nelle misure.

Tabella comparativa delle misure dei bassorilievi secondo Combe, Wagner e Newton colla numerazione di Stackelberg.

Num. Stackelb.	Combe piedi ing.	Combe rid. in metri	Wagner pal. rom.	Wagner rid. in metri	Newton in metri
1.	4 p. 6 $\frac{3}{4}$ onc.	1.390	6 pal. 3 onc.	1.395	1.392
2.	4. 5 $\frac{3}{4}$	1.364	6. 2	1.377	1.360
3.	4. 2	1.269	5. 8 $\frac{1}{2}$	1.274	1.279
4.	4. 8 $\frac{3}{4}$	1.440	6. 7	1.470	1.437
5.	4. 4 $\frac{1}{2}$	1.332	6. 1	1.359	1.343
6.	4. 7	1.396	6. 3 $\frac{1}{2}$	1.404	1.395
7.	4. 4 $\frac{3}{4}$	1.339	6. 0	1.340	1.338
8.	5. 10	1.776	7. 10 $\frac{1}{2}$	1.758	1.780
9.	4. 5	1.345	6. 2	1.377	1.360
10.	4. 6 $\frac{1}{2}$	1.383	6. 2 $\frac{1}{2}$	1.386	1.392
11.	4. 6 $\frac{1}{2}$	1.383	6. 3 $\frac{1}{2}$	1.404	1.390
12.	4. 9	1.446	6. 6 $\frac{1}{2}$	1.460	1.450
13.	3. 10 $\frac{1}{2}$	1.180	5. 3	1.172	1.157
14.	4. 5	1.345	6. 0	1.340	1.347
15.	4. 1	1.243	5. 7	1.247	1.246
16.	4. 1	1.243	5. 7 $\frac{1}{2}$	1.256	1.245
17.	4. 1 $\frac{1}{4}$	1.250	5. 7 $\frac{1}{2}$	1.256	1.257
18.	4. 5 $\frac{3}{8}$	1.355	6. 0	1.340	1.324
19.	2. 7 $\frac{3}{4}$	0.806	3. 5	0.763	0.802
20.	5. 3 $\frac{1}{8}$	1.602	7. 4	1.637	1.614
21.	4. 2 $\frac{1}{2}$	1.282	5. 9	1.284	1.280
22.	4. 2 $\frac{1}{4}$	1.275	6. 0	1.340	1.278
23.	4. 5 $\frac{3}{4}$	1.364	6. 1	1.359	1.374
	101. 2	30.m808	138.10	30.m998	30.m840

Dalla suesposta tabella si vede che la misura complessiva delle lastre ammonta a 30 metri 80 centim. Però per avere il vero giro totale, bisogna defalcare le quattro commessure, una delle quali si osserva nella lastra marcata col n. 4, avente un incavo e perciò la più positiva, ed altre due coi nn. 1 e 3 che presentano solo uno spazio molto libero, ma senza incavo. Queste sono le uniche tre lastre che offrono uno spazio, dal quale si possono arguire le commessure; e siccome tutte e tre contengono Amazzoni, così la quarta deve essere naturalmente una delle lastre, ove sono scolpiti i Centauri. Difatto due lastre con Centauri (nn. 20 e 22 di Stackelb.) sono di poco determinata lunghezza, essendo rotte e mancanti di qualche pezzo; però la lastra n. 22 non poteva essere di cantone, perchè conserva ancora il pezzo del suo angolo superiore ben riquadrato ed occupato dal pugnò d'un Centauro situato troppo vicino al suo orlo per poterla supporre della commessura di cantone; perciò non rimane che la lastra n. 20 di Stackelberg, la quale offre nel suo fianco sinistro tutte le probabilità per ritenerla come formante la quarta commessura che mancherebbe. Queste quattro commessure prese insieme non potevano formare più di 20 centim., cioè più o meno di 5 centim. per ciascheduna; perciò defalcandoli dalla somma di 30 metri 80 centim. si ottiene 30 metri 60 centim. per il totale ed il vero giro (visibile) del bassorilievo.

Consultiamo adesso le ruine. Le misure del tempio di Apollo a Basse tanto nell'opera *Expédition scient. de Morée* di Blouet, quanto in quella di Stackelberg *Apollotempel zu Bassae*, ridotte in metri ci fanno vedere che:

1. La larghezza di quella parte della cella, che fu decorata dai bassorilievi (per maggior chiarezza chia-

meremo i quattro lati che formano il giro del bassorilievo coi nomi di « fronti corte » e « fronti lunghe »), presa dal centro delle mezzecolonne è di 5 metri 10 centimetri, ed essendo l'intiero diametro inferiore delle colonne di 67 cent. ne risulta che l'estensione delle fronti corte del bassorilievo è circa di 4 metri 43 centim., calcolando essere stato lo sporto dell'architrave e del fregio uguale presso a poco alla grossezza inferiore della colonna. Se però le colonne, come è molto probabile, s'inclinavano, come per solito s'inclinano le mura indentro della cella, allora la fronte corta sarebbe stata di 4 metri 33 cent. circa, dando 5 cent. d'inclinazione per parte, il che è la massima inclinazione delle colonne esterne di quel tempio. Questa misura di 4 metri 33 centim. *è assoluta*, essendo ricavata dal monumento stesso. — *Qualunque combinazione delle lastre nel formare la fronte corta del bassorilievo, che non contenesse in se questo numero, deve essere considerata come erronea e sconveniente.* — Defalcando la somma delle due fronti corte, cioè 8 metri 66 centim. dai 30 metri 60 centim., che è la somma del vero giro totale visibile, avremo circa 22 metri che rappresentano l'estensione delle due fronti lunghe prese insieme e perciò per ogni fronte lunga avremo 11 metri circa.

2. La lunghezza poi di quella parte della cella che fu decorata dai bassorilievi, presa sulla pianta del tempio, dal muro dell'ingresso sino al centro della quinta ed ultima colonna, è di 11 metri 73 centim. Detratta la metà del diametro inferiore della colonna, avremo 11 metri 40 centim. circa. Però questa non sarà la vera estensione della fronte lunga del bassorilievo, perchè la porta d'ingresso della cella, come si osserva dalla pianta, formava per mezzo dei suoi stipiti uno sporto

considerevole sulla linea interna del muro , e questo precisamente è uno dei motivi che induceva in errore ed arrestava gli autori antecedenti in mezzo alle loro supposizioni, ed eccone la ragione : Il modo col quale è ristaurato il profilo della porta nello spaccato del tempio tanto da Stackelberg, quanto da Blouet, non può ammettersi in alcuna maniera, poichè di quanto sporge dalla linea interna del muro lo stipite della porta , di tanto pure, se non di più, debbono sporgere l'architrave ed il fregio che gli stanno immediatamente al disopra; altrimenti questi, e lo stesso bassorilievo resterebbero coperti dalla eccessiva sporgenza dello stipite superiore della porta; il che sarebbe contrario al sentimento del bello, ed alla retta ragione , specialmente trattandosi di gusto greco [1]. E di più ciò sarebbe anche contrario a quanto richiedono le stesse misure del bassorilievo. Questo sporto non è precisato da misure nè sulla pianta di Blouet, nè su quella di Stackelberg; però può essere benissimo portato a 40 centim. secondo i detti disegni, ed in tal modo la *vera* estensione di ogni fronte lunga sarà di 11 metri circa.

Paragonando le due parti si vede che abbiamo così ottenute l' identiche misure intorno la grandezza delle fronti del bassorilievo , tanto per mezzo delle lastre , quanto per mezzo della pianta del tempio , le quali sono:

Per le fronti corte ——— 4 metri 33 cent. ognuna.
Per le fronti lunghe ——— 11 metri ——— ognuna.

E queste sono le misure, a meno di qualche millimetro, le più esatte che si possono desiderare ; per-

[1] La luce stessa della porta è fatta tròppo bassa da Blouet, mentre doveva andare del pari colla cima dei capitelli del pronao , come si usava di fare nei tempii di ordine dorico nell' esterno ; esempj : Partenone, Propilei grandi, Concordia in Agrigento ec. ec.

ciò diviene evidente che la combinazione delle lastre marmoree non può fissarsi, sintanto che esse non occuperanno lo spazio delle misure sopraccennate.

Intanto dal concetto di Stackelberg si ricava il seguente risultato:

per la prima fronte corta 4 metri 02 centim., ma poichè contiene due lastre di cantone, perciò bisogna diminuirla di 10 centim e sarà
di ———————————— 3 metri 92 centim.
per la seconda fronte corta ——— 3 metri 97 centim.
per la prima fronte lunga 11 metri 39 cent., ma contenendo una lastra di cantone deve diminuirsi
di 5 centim. e sarà ———————— 11 metri 34 cent.
per la seconda fronte lunga ———— 11 —— 42 ——

Da questo specchio si vede che il concetto di Stackelberg rende le dimensioni delle fronti corte tanto piccole, che quando sono tradotte nel disegno, divengono impossibili e nel senso artistico orribili a vedersi, mentre dà nello stesso tempo dimensioni inutilmente grandi alle fronti lunghe, oltrechè queste dimensioni essendo prese due per due non concordano tra loro. In seguito di che tutto il sistema di Stackelberg è da ritenersi difettoso, perchè irrealizzabile.

Lo stesso s' intende di Blouet, il quale nella sua restaurazione alterò le dimensioni dei bassorilievi e così riuscì a mascherare l'impossibile, supponendo forse che quella sua alterazione non sarebbe mai verificata.

Sinora siamo stati occupati nell' indicare, dove era l'errore; il quale dimostrato, non ci resta che di esporre il risultato del nostro lavoro, il che facciamo vedere tanto nella tabella qui appresso, quanto nella tavola d' aggiunta A, avvertendo che cominciamo la nostra disposizione delle lastre dal cantone prossimo alla porta d' ingresso a mano sinistra di chi entra nella cella del tempio, e seguendo la direzione della fronte lunga.

	Numerazione nostra	Numerazione di Stackelberg	Misure di Combe		Misure di Newton	
fronte lunga a mano sinistra di chi entra	1	4	1440	11,045	1437	11,075
	2	12	1446		1450	
	3	5	1332		1343	
	4	10	1383		1392	
	5	9	1345		1360	
	6	6	1396		1395	
	7	7	1339		1338	
	8	2	1364		1360	
fronte corta dirimpetto alla porta	9	1	1390	4,435	1392	4,451
	10	8	1776		1780	
	11	3	1269		1279	
fronte lunga a mano dritta di chi entra	12	11	1383	11,007	1390	11,002
	13	13	1180		1157	
	14	14	1345		1347	
	15	15	1243		1246	
	16	16	1243		1245	
	17	19	0806		0802	
	18	21	1282		1280	
	19	22	1275		1278	
	20	17	1250		1257	
fronte corta sopra la porta	21	20	1602	4,321	1614	4,312
	22	18	1355		1324	
	23	23	1364		1374	

Dalla suesposta tabella si vede che tanto per le corte, quanto per le lunghe fronti il concetto nostro corrisponde in modo soddisfacente colle suaccennate misure. — Poichè la nostra fronte lunga a mano sinistra contiene una lastra di cantone e perciò dal totale bisogna defalcare 5 centim., ed otterremo i stabiliti 11 metri circa. — La fronte corta dirimpetto alla porta contiene due lastre pure di cantone, e perciò dal totale bisogna defalcare 10 centim, ed otterremo i 4 metri 33 centim. — La fronte lunga a mano dritta non contiene veruna lastra di cantone e perciò resta nel suo totale di 11 metri circa. — Ed in fine la fronte corta sopra la porta dà 4 metri 32 centim. ma poichè abbiamo già detto che la lastra nostra n. 21 corrispondente al n. 20 di Stackelberg, che noi crediamo fosse di cantone, è mancante della sua totale lunghezza, come si può osservare dallo stesso disegno di Stackelberg, perciò bisogna ammettere una di queste due ipotesi, o che questa lastra verso il suo fianco sinistro era più lunga di 5 centim. per formare la necessaria commessura, il che è assai verosimile, oppure che questa quarta commessura si riuniva a unghia, cioè senza ricoprirsi colla ultima lastra della fronte lunga a mano dritta, il che è meno probabile, ma pure poteva essere.

Dalla nostra tabella si osserva pure che le due lastre le più lunghe che rappresentano l'una il Teseo combattente coll'Amazzone Ippolite e l'altra contenente il gruppo col Ceneo, dovevano avere assolutamente il loro posto non nelle fronti lunghe, come si credeva, ma nelle fronti corte, perchè altrimenti non si può mai ottenere la dimensione delle fronti corte del bassorilievo, rigorosamente richieste dalla pianta del tempio.

Da questa disposizione deriva che:

Il carro con Apollo e Diana deve trovarsi non in mezzo della fronte corta ed in prospetto della porta, ma sulla fronte lunga occupata dai Centauri e rivolta contro i medesimi, subito dopo che finiscono le lastre colle Amazzoni.

Solo per la bellezza della fronte corta che contiene la lastra che rappresenta Teseo combattente con Ippolite, preferisco di collocarla di prospetto alla porta d' ingresso a preferenza dell'altra col gruppo di Ceneo.

Per il resto poi delle lastre ammetto volentieri qualunque modificazione, solo nel senso però di posporre una lastra all'altra e non già trasportarla da una fronte all'altra.

Infine noterò che la lastra n. 1 (ossia n. 4 di Stackelberg) è irremovibile, perchè visibilmente di cantone.

Quanto abbiamo esposto, basterebbe a rigore al nostro assunto, però non vogliamo lasciare sotto silenzio (che daltronde potrebbe interpetrarsi a nostro danno) le seguenti opinioni, le quali a parere nostro non possono più aver luogo, parte perchè furono emesse per disperazione da quelli cui non riuscì di ordinare i bassorilievi, parte perchè provengono dalle astratte speculazioni di coloro che inciamparono in gravi difficoltà fin da principio, avendo trascurato di adoperare gli unici e soli mezzi che possono condurre alla retta combinazione di questi bassorilievi, cioè il compasso e la matita.

Così è a dirsi dell' opinione di chi credeva scorgere la mancanza di qualche lastra, non ravvisando l'esistenti 23 lastre abbastanza sufficienti per il giro totale dei bassorilievi. — Così è pure dell'opinione, secondo la quale il carro con Apollo e Diana doveva essere rivolto piuttosto verso le Amazzoni, che verso i

Centauri, opinione fondata sopra qualche citazione di antichi autori (vedi Combe, Le Bas), i quali provano che questi dei sono sempre intervenuti contro le prime e mai contro gli altri, non accorgendosi però che, se pure rivolgiamo il carro in questa maniera , cioè col tergo verso i Centauri, avremo un A p o l l o a c c o r r e n t e i n a j u t o d e g l i A t e n i e s i d o p o a v e r s o c c o r s o i L a p i t i, cioè avremo appunto quello che cercavamo di evitare. Perciò ci pare meglio di ammettere, specialmente andando d'accordo colle esigenze delle misure surriferite, quell'altra di un A p o l l o a c c o r r e n t e i n a j u t o d e i L a p i t i d o p o a v e r s o c c o r s o g l i A t e n i e s i.

Così è pure dell'opinione che voleva considerare le due lastre più lunghe come destinate dall' artista a figurare in mezzo della fila. L'artista però compose prima di tutto il disegno del suo bassorilievo, non curandosi d'altro che della sua composizione divisa solo in quattro fronti. Quando poi venne il tempo di eseguirla in diverse lastre di marmo, allora solo cercò di distribuire le giunture là, dove glielo permettevano le figure senza troncarle, ed in tal modo avvenne che le lastre risultarono di varie misure ed in alcune le mani , i piedi o le spalle delle figure sporgenti fuori del bordo. Il gruppo di Teseo ed Ippolite e quello di Ceneo si trovarono più lunghi degli altri, mentre un altro gruppo pure di Teseo ed Ippodamia restò di misura uguale ai rimanenti; quello di Apollo e Diana sul carro risultò minore e l'altro del rapimento della fanciulla e del giovanetto finì coll'essere il più piccolo. Tutto questo fu mero caso — il caso della disposizione che lo scultore diede alla composizione. E perciò ripetiamo che le sole misure del tempio e del bassorilievo intero, accompa-

gnate da certe esigenze locali ovvero artistiche, devono guidare nella ricerca della disposizione delle lastre.

Così per esempio dobbiamo prima riconoscere e collocare quelle lastre che manifestamente dimostrano essere state situate nei cantoni, come quelle dei nn. 4, 1, 3 di Stackelberg, poi per mezzo dei rispettivi incavi ricongiungere le lastre inseparabili tra loro, come quelle dei nn. 15 e 16 ; quindi quelle che abbiano uno sporto, il quale richieda nella lastra seguente uno spazio libero , e che corrisponda allo sporto , come quelle dei nn. 21 e 22 , dei nn. 7 e 2 (secondo la numeraz. di Stackelberg). Oltre di questo il criterio ed il sentimento del bello nei gruppi, nell' azione e nelle linee debbe presiedere costantemente nell' ordinare e combinare il bassorilievo. Quando la combinazione delle lastre è arrivata a corrispondere a tutte le summenzionate richieste, essa può ritenersi senza ulteriori dubbj come l'unica e la vera.

SERGIO IVANOFF.

LA DISPOSIZIONE ARCHITETTONICA DELLA CELLA DEL TEMPIO DI APOLLO EPICURIO A BASSE PRESSO FIGALIA.

(*Tav. d'agg.* B.)

In questo secondo nostro articolo ci occuperemo della cella del tempio di Apollo e specialmente di certi dati ricavati dalle sue ruine che potranno condurre allo scioglimento della questione della colonna corintia, la quale in tutti i restauri fu collocata nell'asse della cella [1].

La sola necessità che avrebbe determinato Ictino, architetto di quel tempio, ad introdurre una colonna in luogo cotanto anormale ed essenzialmente incommodo alla statua della divinità, poteva nascere da due motivi.

Il primo, per sostenere una trave che reggesse il soffitto di marmo che ricopriva quella parte del fondo della cella.

[1] Crediamo utile di ricordare che tutta la parte della cella circondata dai bassorilievi rimaneva a cielo scoperto. Questo fatto è fuor del dubbio per la maggioranza, ma vi sono ancora taluni che vi si oppongono, dando per motivo la non esistenza di verun foro per lo scolo dell'acqua piovana. Nel nostro articolo sulle soglie in Pompei (Ann. dell' Inst. arch. vol. XXXI pag. 98) abbiamo dato il disegno e la descrizione della scoperta fatta da noi a Pompei di un campione che, quantunque in piccolo, riunisce tutte le condizioni richieste, cioè, vi è lo stesso sito incavato che nelle grandi pioggie poteva essere allagato, e vi è il foro, scoperto da noi sotto la soglia della strada, che dava esito all' acqua. Or la soglia della porta della cella nel tempio di Apollo non esiste; si può credere però che vi fu un consimile foro e l'acqua poteva sortire nel pronao, dal pronao nel portico esterno e di là in fuori. Quello sgorgare dell'acqua per il pronao non può urtare che noi, ma non gli antichi, poichè se si bagnava una buona parte del pavimento della cella, se si bagnavano i portici esterni colle pioggie obblique, il pronao non poteva pretendere di essere solo risparmiato da un poco di acqua sul suo pavimento.

L' altro, per sorreggere il peso del sopraornato insieme col peso del tetto, che dovevano sovrastare immediatamente.

Ognuno comprende che questi due motivi sono inseparabilissimi tra loro, così che mancando la necessità per l'uno, l'altro per conseguenza deve considerarsi come non esistente. Perciò, se noi faremo vedere dai dati certi desunti dalle ruine stesse, che tutti due, oppure anche uno di questi motivi non sussistevano, sarà chiaro che la colonna corintia rendendosi inutile per la parte tecnica del tempio, potrà d'or innanzi considerarsi come mai esistita nel progetto d' Ictino. A tal scopo prenderemo ad esaminare la conosciutissima opera di Blouet : *Expédition scient. de Morée*, dove il ristauro del soffitto di marmo sopra la parte posteriore della cella si ravvisa esser del tutto inesatto, poichè nel suo centro vi è introdotta una trave ed i cassettoni sono fatti troppo piccoli , ciò che è affatto in disaccordo colle misure dei lacunari trovati nelle ruine riprodotti dal Blouet medesimo nel 2° tomo , tavola 15 , fig. 3 e 4. Queste misure dei lacunari ridotte con esattezza nel disegno (vedi la nostra tavola d' aggiunta B) dimostrano , che il soffitto non ammetteva alcuna trave d' intercezione nel suo mezzo ed era tutto formato dai soli lacunari, avendone sei in larghezza e sette in lunghezza; che ogni fila dei lacunari consisteva in un solo masso di marmo; che i detti massi percorrevano la minima lunghezza , cioè posavano alle loro estremità sopra i due architravi paralleli alle due mura della cella, cosicchè non gravitavano affatto sull'architrave di fronte; e che i massi hanno incavi nei fianchi, onde incassarli vicendevolmente (vedi la fig. 2 in grande della nostra tavola d'aggiunta B). Se la colonna corintia fosse esistita da vero nel progetto d' Ictino, la disposizione la

più ragionevole del solaro sarebbe quella indicata da Blouet coll' introduzione di una trave, la quale avrebbe a metà abbreviato la tratta dei massi ; ma poichè le dimensioni dei lacunari accertano positivamente il contrario, non resta che persuadersi che la colonna corintia fu inutile per sostenere il peso del soffitto.

Eliminato così il primo motivo, occupiamoci del secondo. La fronte della cella che sta sopra la porta d' ingresso, per forza dell' ossatura del tempio doveva aver la forma di un frontone e perciò anche la fronte dirimpetto , situata sopra le due ultime mezzecolonne ioniche messe in posizione diagonale , dovea avere la stessa forma. Il frontone è sempre una cosa maestosa e l' escluderlo qui , come volle fare il Blouet , mentre tutta l' ossatura del tempio lo richiede , essendovene uno sopra la porta , cioè sulla parte meno importante , è lo stesso che negare l' esistenza anteriore d'un braccio ad una statua trovatane mancante. — Se quel frontone era tutto di marmo, la colonna corintia era necessaria per sostenerne il peso; però considerando la già descritta disposizione dei massi coi lacunari formati dai lunghi pezzi di marmo , che manifesta l' intenzione di cercare tutto il possibile per non aggravare l'architrave di fronte, dovrà ammettersi che si procurò di non aggravarlo neppure del peso del frontone, formandolo di legno, e così risulta viemmaggiormente inutile la presenza della colonna corintia. Questa costruzione poteva esser composta da un cavalletto di legno che costituisse l'ossatura del frontone, e di una trave parimente di legno che formasse un retrofregio al bassorilievo , messa in modo da non aggravare il sottoposto architrave di fronte eseguito di un sol pezzo di marmo, ciò che era facile a farsi lasciando un bastante intervallo tra l'uno e l'altro. L'architrave di marmo da

se solo e non aggravato, poteva benissimo reggersi sull'intervallo tra le due mezzecolonne ioniche, di che abbiamo esempii nelle travi di marmo dei solari del pronao del medesimo tempio, che sono di uguale lunghezza.

Tutta questa ossatura di legno poteva essere ricoperta da una specie d' impellicciatura di marmo, la quale figurava il fregio, la cornice, il timpano, il fastigio col fiorone posto alla sommità del tutto. E se all'architrave di fronte fu risparmiato l'aggravio del peso superiore per mezzo del retrofregio di legno, così pure anche agli altri architravi nel giro della cella poteva essersi fatto lo stesso risparmio, ed in tal modo trovarsi tutte le lastre dei bassorilievi in egual modo inchiodate ai retrofregi di legno. Si osservino con maggiore attenzione gli architravi delle mezzecolonne ioniche, che per la strettezza della faccia superiore favóriscono molto la nostra supposizione (vedi la fig. 4 della nostra tavola d'aggiunta B).

Alla summenzionata supposizione inoltre si presentano le lastre stesse dei bassorilievi che sono precisamente poco erte, cioè di 12 centim., ed in ciascheduna si osservano nella parte inferiore due incavi verticali per i perni e nella parte superiore due piccoli fori rotondi per i chiodi, i quali erano naturalmente di metallo inviluppati di piombo per impedire l' ossidazione e formare come un morbido involucro ai medesimi (vedi Combe *Marb. of. the Brit. Mus.* tom. 4 pag. 11), in somma offrono tutti i segni che indicano servissero al rivestimento di un fregio. Dalle antiche ruine noi conosciamo il processo adoprato nel fissare simili rivestimenti di marmo; le lastre non ci si presentano mai inchiodate, ma fissate al muro di dietro per i loro fianchi e per le parti superiori mediante ramponi di me-

tallo (vedi Piranesi, Mazois, Canina ed altri), quali ramponi sono collocati nei canaletti praticati nei fianchi delle lastre in modo da non farli apparire sulla superficie esterna, che rimane tutta pulita. Dalle lastre dei nostri bassorilievi si scuopre tutto il contrario, poichè i loro fermagli sono tutti sulla fronte e rimangono visibili; perciò questo rivestimento è del tutto diverso dalla conosciuta maniera; e non essendo di una applicazione tanto bella, come l'altra, si comprende che non fu adattato nè per ignoranza nè per capriccio, ma vi doveva essere un motivo imperioso che obbligò alla scelta di una meno bella. Questo motivo da che altro poteva derivare se non che tutto il fregio della cella, come tutta la parte superiore, fu costruita, come abbiamo detto, da travi di legno, alle quali potevano essere fermate le lastre dei bassorilievi per mezzo dei chiodi? Poichè difficilmente si può spiegare, come potessero essere inchiodate ad un retrofregio di pietra; e difatto mentre nelle ruine di quel tempio esistono molti frammenti dell'architrave di marmo, del retrofregio però non si è ritrovato frammento alcuno.

Vero è che noi abbiamo una quantità di antiche terrecotte con figure, che hanno precisamente simili fori rotondi per essere inchiodate come rivestimenti, e benchè tanto il Campana che il Canina asseriscano nelle loro opere (Op. in plastica, Tusculo) di aver trovato simili attaccate al muro laterizio e formanti una specie di fregio, pure difficilmente si può intendere, perchè fossero inventate in origine collo scopo di decorare un muro di materiale atto per se stesso a ricevere bellissime decorazioni di stucco, le quali potevano eseguirsi colla medesima stampa che serviva di forma a quelle di terracotta. È anche vero che noi abbiamo moltissimi esempij delle tegole chiamate *mammatae* fer-

mate con chiodi al muro laterizio nel costruire le pareti dei bagni per dare il passaggio al calorico dell' ipocausto, ma queste terrecotte furono sempre ricoperte coll' intonaco. Tutt'altro potevano offrire alla vista le lastre di terracotta con figure, poichè rare sono quelle che non siano alterate sulla loro superficie dalla cottura, e per causa di quel difetto dovettero andare in disaccordo colle rimanenti decorazioni delle mura, che dagli antichi erano sempre perfettamente squadrate e livellate.

Non sarebbe forse più verosimile di travedere in queste terrecotte impiegate a decorare le mura delle camere, come asseriscono di aver trovato il Campana ed il Canina, compresa anche la scoperta fatta a Scrofano, piuttosto una eccezione alla regola generale, tanto più che nè l'uno nè l'altro non diedero mai nè la pianta della camera nè il disegno prospettico di quel che hanno ritrovato; ed invece non sarebbe forse più verosimile ravvisarvi altrettante lastre che in origine furono a bella posta inventate anche ad onta dell'accennato difetto, ma in mancanza di meglio, per rivestire esternamente o l'architrave col fregio del peristilio delle case antiche che quasi sempre si formava di legno, oppure ricoprire esternamente le quattro travi che formavano l'apertura del tetto dell' atrio, chiamata il *compluvium*? Poichè quei due siti potevano essere rivestiti per due motivi, prima perchè il legno non può essere mai decorato durevolmente collo stucco, specialmente in simil posto, secondariamente perchè in tal modo si preservava il legno stesso dalle acque, essendo quel luogo molto esposto alle intemperie.

Se il legno poteva essere rivestito colle terrecotte, tanto più lo poteva col marmo, e tutta la difficoltà non ista che nell' ingegno della distribuzione delle lastre e nel modo di fermarle. Se nei scavi di Pompei non fosse

rivolta l'attenzione solo sugli oggetti architettonici interamente conservati, e particolarmente se non vi fosse la voga di troppo ripulire questi oggetti, noi avressimo avuto una più interessante ricchezza di campioni nel Museo napoletano. Chi è che non vide negli trascorsi anni buttare nelle carrette per essere trasportate via insieme col calcinaccio e la terra, molti frammenti delle terrecotte per solo motivo che non erano intere? Mentre un piccolo frammento di terracotta anche non figurata, unita per mezzo di un chiodo ossidato ad un indizio del legno della trave, avrebbe formato un preziosissimo campione nello stesso Museo di Napoli già cotanto ricco e bello [1].

[1] Tanto il Canina che il Campana citano il passo di Plinio lib. XXXVI, 64, per sostenere la loro opinione che simili terrecotte usavansi dai Romani per la decorazione delle fabbriche eseguite tutte di materiali. Ma da quel passo non si ricava fedelmente che il seguente: Che il vetro fu di antichissima invenzione; che si lavorava il vetro di diversi colori; che si facevano statue, busti, vasi, gemme di vetro lavorato secondo diversi processi e specialmente nella maniera chiamata obsidiana dal nome di un certo Obsidio, che l'inventò in Etiopia; che gli oggetti d'arte di vetro ebbero un favoloso valore; che fu Scauro il primo che adoprò il vetro per ornare il secondo ordine della scena del suo teatro; che nel tempo di Plinio, cioè sotto Vespasiano, lo cominciarono adoprare per formare mosaici, specialmente sulle volte, quale idea era di fresca data, *novitium et hoc inventum*; che Agrippa nelle sue terme non lo poteva fare, perchè al tempo suo questa idea di decorazione ancora non esisteva; che Agrippa non avendo sotto mano questo processo, rivestì le volte « *in cameras* » delle sale calde (delle sole sale calde però) nelle sue terme con terrecotte, *figlinum opus*, facendole decorare colle pitture all'encausto; che nelle altre sale non calde adoprò per le volte lo stucco, *in reliquis albaria adornavit*. Or il motivo di quel procedere è chiaro. Nelle sale calde, dove l'acqua calda faceva montare il vapore sulle volte, il quale avrebbe guastato in poco tempo la decorazione di stucco, si adopravano le terrecotte (*figlinum opus*, cioè tegole *sine marginibus* del Vitruvio lib. V cap. 10; e potrà darsi che fossero tegole *mammatae* del Vitruvio lib. VII cap. 4), attaccate alle volte e decorate colle pitture all'encausto per potere meglio reggere anche i colori, lottando sempre coll'umidità dei

L'idea dell'introduzione del legno per formare l'ossatura del nostro frontone in un tempio come quello di Apollo a Basse, che si considera come uno che fu intieramente costruito di pietra, non deve sorprendere alcuno. I più antichi tempii costruiti colla pietra porosa ebbero tutti i solari di legno, tanto sulla cella, che sul colonnato esterno, sul pronao, sul postico: testimonio il tempio di Pesto e quelli della Sicilia, non permettendo la pietra porosa per la sua poco compatta formazione di essere adoprata come trave anche di una discreta lunghezza. In progresso di tempo cominciandosi ad adoprare a preferenza la pietra più compatta, come sarebbe il marmo, si rese agevole di fare anche le travi ed i soffitti col medesimo, là dove la tratta lo permetteva, ed è bene sapere che il più grande intervallo ricoperto dagli antichi Greci colle travi di marmo

vapori dell'acqua; mentre il Canina fa interpretare che Agrippa fece incastrare in tutte le sale le terrecotte con figure in mezzo delle decorazioni di stucco, il che è confuso e mal inteso, non facendo spiccare chiaramente nè il senso nè lo scopo (Tusculo pag. 162). Nell'epoca posteriore ad Agrippa e precisamente verso l'imperatore Vespasiano venne l'idea di formare la decorazione delle volte (delle sole volte) col musaico di vetro di diversi colori, imitando benissimo le più belle pitture che si poteva immaginare, poichè l'occhio non arrivava a vedere la ruvidezza delle commessure a quella straordinaria altezza che avevano le sale delle terme romane. E di fatto, le terme le più conservate, come quelle di Antonino Caracalla, ebbero questa decorazione e non solamente nelle sale calde, ma dappertutto, perchè da Vespasiano a Caracalla passarono quasi 150 anni e l'esperienza avrà dimostrato che solo simili (per così dire) affreschi di vetro potevano veramente essere d'accordo nella durata coll'eternità delle mura di questi edifizii. Di più, le terme di Caracalla e quelle di Diocleziano conservano ancora qua e là anche sulle facciate esterne i pezzi dell'intonaco col musaico di vetro. Il che vuol dire che in quella epoca posteriore si arrivò a decorare col mosaico di vetro anche le facciate. Ritornando all'oggetto nostro, si vede che Agrippa formò la decorazione delle volte nelle sue terme nel medesimo genere di quel che vediamo a Pompei.

lo presentano i Propilei d'Atene, dove le travi non superano i 5 metri 80 centim. di lunghezza ; perciò le celle nei grandi tempii a causa della maggiore distanza tra i punti d'appoggio seguitano ad essere ricoperte col legno, come quella del Partenone che ha circa 9 metri 80 centim. d' intervallo tra le colonne interne, e che nella massima sua estensione senza dubbio fu coperta. Or questo legno rimanendo visibile si decorava probabilmente colle pitture , e noi azzardiamo di supporre che per il nostro tempio si adattò rivestirlo colle tavole di marmo, però nel modo che indichiamo nella nostra tavola d'aggiunta fig. 3 e 4; perciò tutto l' azzardato della nostra supposizione non istà nell' introduzione del legno, ma nel rivestirlo col marmo, il che ci si presentò al pensiero all' aspetto dei fori già descritti nei nostri bassorilievi.

Eliminati tutti i due summenzionati motivi e resa perciò inutile la colonna corintia di mezzo, l' intervallo rimaneva libero tra le due ultime mezzecolonne ioniche, di cui anche la direzione diagonale si spiega adesso facilmente , se si pensa che sole queste due mezzecolonne dovevano riquadrare l'apertura, e perciò l'artista volle renderle più appariscenti, più grasse, più ricche in somma, e con questa intenzione le dispose in posizione diagonale, affinchè apparissero allo spettatore posto all' ingresso della cella, non più mezzecolonne come le altre, ma quasi intere, e l'ombre degli angoli acuti le ajutavano a meglio spiccare. Per essere persuaso faccia ognuno la prospettiva della cella, prestando specialmente attenzione al diverso modo con cui appariscono le scanalature delle colonne diagonali a paragone delle altre.

Quanto alla colonna corintia, bisogna dire che non vi fu architetto che non siasi formalizzato dalla sua falsa

posizione negli esistenti ristauri, e già taluni pubblicarono le loro opinioni; ma il certificato del Cockerell, di Stackelberg e di altri presenti allo scavo formava sinora un tal peso che chiudeva la bocca, impediva ulteriori ragionamenti e lasciava tutto nell' incertezza. Si osservi però che neppure essi trovarono la colonna sul posto e non videro che un piccolo indizio di un cerchio inciso sul pavimento, che pur poteva esser fatto per indicare il posto di un'ara, di che abbiamo diversi esempii.

Varie possono essere le opinioni intorno la colonna stessa , ma nulla può stabilirsi di positivo , poichè il frammento del suo fusto si trovò spostato tra i rottami nella cella ; il suo supposto capitello fu e non fu veduto, ma certo mai misurato, e chi sa se non aveva proporzioni assai più piccole di quel che si crede generalmente ? — Quanto alla base attribuitale, che ugualmente si trovò spostata, già Bötticher rimarcò con molto giudizio che non poteva essere base di una colonna per causa delle sue troppo piccole modenature , le quali sono più del carattere di una ara o di un piedestallo. Perciò questa supposta colonna poteva essere un monumento separato eretto fuori della cella, oppure dentro, ma posteriormente ad Ictino, come sostegno a qualcuno degli architravi di marmo della parte più interna della cella, che in seguito di qualche terremoto cominciava a spezzarsi , il che non farebbe specie , giacchè fu il terremoto che fece diffinitivamente cadere tutto il tempio. La porta stessa esistente nel muro del fianco sinistro della cella è testimonio che il tempio fu variato in seguito, onde si può anche ammettere che molte cose estranee vi siano state introdotte nell' interno , tra le quali anche la detta colonna.

Ma comunque sia, l' importante per noi è di di-

mostrare che quella colonna corintia, che per solito s' introduce nei ristauri, non era necessaria alla costruzione del tempio eretto da Ictino, e se fu fatta 10, 30, 50 o più anni dopo il suo compimento, per quale scopo poi, poco deve interessarci.

Quanto alla statua di bronzo di Apollo Epicurio, alcuni, imbarazzati dalla colonna corintia, la situavano dinanzi ad essa, lasciandola esposta alla pioggia e giustificandosi, perchè era di bronzo, ma scordando che se Ictino separò e ricoprì col tetto la terza parte della cella, certo non lo fece per riporvi soltanto i piccoli oggetti sacri, come qualche vaso o patera, e lasciare escluso il principale oggetto, cioè la statua di Apollo, esponendola, benchè di bronzo, a tutte le intemperie; scordando pure che, quando fu trasportata questa statua a Megalopoli, e nel tempio fu rimpiazzata da un'altra acrolita, cioè coll'estremità sole di marmo e nel rimanente di legno dorato o dipinto, difficilmente si poteva fare innovazione cambiandola dal sito [1] e situandola dietro la colonna per non esporla alla pioggia, solo perchè questa volta non fu più di bronzo, ma di legno [2].

Altri rassegnati a non potere escludere la colonna situavano la statua in ridicola posizione dietro la medesima e cercavano di spiegare una simile mascherata con un simbolo allusivo alla colonna corintia isolata e

[1] Il sig. Lenormant nella sua opera *Trés. num.* I, p. 14 dà il nome di opistodomo a questa parte della cella, ciò che ci pare inesatto. Non si poteva mai così chiamare una parte del peristilio interno affatto aperta.

[2] *Expéd. scient. de Morée.* II, p. 28: – *Cette nouvelle statue devait être en bois doré ou peint, avec la tête, les mains et les pieds en marbre. Un long clou tenant encore au pied droit, les trous pratiqués dans les poignets, la semelle de la sandale parfaitement lisse, tout prouve en faveur de cette conjecture. – Ainsi elle appartenait à ce genre de statues nommées acrolithes, dont Pausanias cite plusieurs exemples.*

ad Apollo stesso, ma in modo così strano, così astratto da non potersi affatto ammettere in architettura. Di attributi e simboli fu piena l'antichità, però erano impiegati saviamente nella loro sfera, nelle statue, bassorilievi, pitture, anelli, amuletti ec. ec., ma sarebbe una cosa inaudita di trovarli nelle grandi disposizioni architettoniche. — In quei tempi non si sarebbe certo pensato di dare la forma di una ape ad una chiesa, come fece Borromini per alludere allo stemma dei Barberini, ed in tal modo renderla incomoda all'uso; perciò il supporre che un architetto greco del tempo di Pericle abbia situato una colonna innanzi la principale statua rendendola così invisibile, a causa di qualunque siasi attributo o simbolo, questo a parere nostro farebbe poco onore all'arte greca.

Sarà assai più probabile ammettere in analogia di quanto ci ha lasciato il mirabile criterio dei Greci, che la statua di Apollo, tanto di bronzo quanto di legno dorato, non nascosta da alcun impedimento e nel pieno suo splendore, come conviene al principale simulacro di un tempio, sorgesse nell'apertura libera tra le due ultime mezzecolonne ioniche, quasi nel centro di quella parte della cella che a tal uopo fu separata e ricoperta.

SERGIO IVANOFF.

STATUA POMPEIANA DI APOLLINE.
(*Mon. d. Inst. vol.* VIII, *tav.* XIII; *tavv. d'agg. C. D.*)

La statua di Apolline che ritratta da tre lati vien pubblicata sulla tav. XIII de' Monumenti e sulla tav. d' agg. C, fu ritrovata nel 1853 a Pompei nella casa cosidetta del citaredo, e si conserva nel museo nazionale di Napoli, collocata al presente nel centro del primo salone de' dipinti antichi [1].

È di bronzo ed ha m. 1,59 d' altezza, compresa la base antica pur essa di bronzo che ne ha 0,09. La conservazione può dirsi mirabile, esistendo tutte le estremità ed anche il plettro nella mano destra; manca soltanto la lira ch' egli teneva nella sinistra, e di cui resta ancora attaccata alla palma della medesima mano la cerniera dalla quale l' istrumento era fermato, cioè un pezzo quadrilatero di bronzo perforato e con due fori laterali. Il calcagno però del piede destro ha sofferto una lesione e tutta la statua, massime nella parte superiore del corpo, è coperta di moltissime macchie di color turchino, cagionate dall' ossidazione che corrose anche la superficie della mano sinistra; quale circostanza deforma assai la statua. Eppure chi non guarda di volo, ma posa l' occhio per più lungo tempo su quell' opera di carattere così poco lusinghiero, ne sentirà profonda e singolare impressione. Il dio, nudo del tutto, è rappresentato come suonatore. È perciò che

[1] Le prime notizie ne furono date dal ch. Minervini nel suo Bullettino arch. napoletano 1853 novembre (cf. lo stesso Bull. 1859 maggio) e dal ch. Hübner nel Bullettino dell' Instit. 1857 p. 50. Si confronti poi l' *Archaeol. Anzeiger* 1857 p. 35* (Brunn). — In quanto al disegno della statua pubblicato nel Mus. Borb. XV tav. 33 (p. 1-6) sarebbe stato molto meglio di non renderlo di pubblica ragione.

gli conviene posare assai fermamente sopra ambe i piedi, sebbene il peso principale del corpo riposi sulla gamba sinistra; egli tien abbassata ancora la destra col plettro, ma le dita della sinistra già toccan le corde della lira che stringe al petto: e verso le armonie di essa — secondo lo spontaneo movimento che spesso vedi in chi suona — inchina la testa, da cui cadon in avanti i ricci, siccome tutto il corpo è pure alquanto inchinato. La stessa espressione di estatico raccoglimento scorgesi negli occhi, le cui pupille disgiungonsi e quasi errano sotto le palpebre lunghe e larghe, mentre il finissimo labbro superiore stretto si chiude sul labbro inferiore ch' è di forma piuttosto piena e rotonda. Severo e contegnoso ci apparisce il dio; tutto immerso nell' azione di quell' arte, di cui egli è divino maestro, non scorge chi lo guarda. La posa semplice, la severa grazia della testa, il carattere quasi rigido, che vien aumentato ancora dal colore del bronzo, tutto pare che accusi quell' epoca rimota, in cui l' arte ancora severa e casta, sufficiente a sè stessa, non ha cura del volgo, al quale mai sempre resta austera e ritrosa.

Eppure continuando a considerar quest' opera per analizzarne l'ammirata bellezza e con la mente calma rendercene conto, ci troviamo quasi in contraddizione con noi stessi. Poichè da un lato vediamo particolarità proprie e caratteristiche all' arte arcaica; e le più rilevanti sono l' acconciatura de' capelli rivoltati nel dinanzi e d' indietro sovra un cordone, sicchè d'ambe i lati due ricci lunghi pendono dietro le orecchie in giù, la formazione poi della testa con l' occipite alto e con le orecchie poste troppo in alto e troppo indietro, la posizione degli occhi rivolti un poco verso le tempie, la poca prominenza delle guancie e la forma del mento; col che combina la robustezza delle coscie, della spina dor-

sale incavata, del petto non molto rialzato ma largo e forte, e tutto il carattere del corpo, le cui forme al primo sguardo diresti rigide e quasi quadrate, sicchè converrebbero ad un giovan ben esercitato nella palestra anzichè a quel dio, il cui particolare è il fiore sempiterno di giovanile e soave bellezza. Ma dall' altro lato congiunto con esse particolarità vi scorgiamo maestrevole disposizione dell' assieme, disegno franco ed energico, perfezione stupenda nello eseguire, profonda conoscenza della natomia, esattezza e finitezza in tutti i dettagli, quella naturalezza infine quasi sollecita di non trascurar neppure la più piccola fibbra, quale non venne mai raggiunta dall' arte non ancora totalmente sviluppata. Vedi allora che tutto ciò che pria ti pareva semplicità antica, nasce da calcolo e riflessione; vedi che siccome la positura della statua mostra il corpo in euritmia perfetta e senza contorni angolosi, così puranco nessuna parte si è trascurata, ma tutte le membra e tutte le parti della figura si presentano nel modo più vantaggioso –, tendenza che spicca vie più nella mano sinistra eseguita infatti con eleganza maestrevole e stupenda e nei piedi pur essi di lavoro finissimo. Veggiamo insomma tre elementi diversi nella statua. Primieramente il più esatto e fedele studio della natura; e se prima abbiamo rilevato che la stabilità della posa convien a chi suona, ora dobbiam ricordarci quel vantaggio tecnico che permette all' uomo che serve da modello, di stare lungo tempo in quella positura. Ma congiunto con questo studio della natura si scorgono due altre tendenze che per sè paion opposte, l' una cioè verso la semplicità severa dell' arte arcaica, da cui è presa la testa con tutta la beltà e con i difetti anche, propri a quell' epoca; l'altra tendenza poi non meno manifesta si è quella di eseguire tutto il lavoro con la somma e più raffinata eleganza e finitezza.

In quanto a cose piuttosto esteriori, ma pur esse non prive d'importanza per il carattere, debbo rilevare, essere eseguiti l'ombilico e le papille in quella maniera dura che ben si conosce in altre opere di bronzo, come p. e. in una notissima statua d'Apolline a Parigi [1], mentre la base circolare, fregiata fra i piedi della figura con un ornamento in forma di cerchi concentri, e di ovoli al lembo esteriore, ritrova la sua analogia in molti bronzi pompeiani ed ercolanesi che appartengono incontestabilmente allo stile elegante. I sopraccigli poi sono indicati da finissimi incavi e gli occhi lavorati in ismalto che fece apparire bruna la loro iride.

A qual'epoca dunque ed a quale scuola artistica appartiene l'opera in discorso? Ecco la domanda che oggidì con ogni dritto si propone a chi tratta sculture antiche.

La risposta potrebbe forse indovinarsi già dalle sole particolarità esposte. Ma più sicuri vi anderemo, rivolgendoci per adesso ad alcune altre opere che offrono carattere e particolarità tutto analoghe, e fra le quali una si è di somma e rara importanza, perciocchè l'iscrizione aggiuntavi ne fissa con certezza e l'epoca e la scuola a cui appartiene. Parlo della statua di Stefano esistente in villa Albani e collocata ivi a sinistra di chi entra nel primo salone del piano superiore del gran palazzo; la quale, pria pubblicata in maniera insufficiente dal Marini [2], ora si esibisce ritratta fedelmente sulla

[1] Mon. dell' Inst. I, 58. 59. Annali 1833 p. 193-210. 1834 p. 198-236. Curtius *Kunstblatt* 1845 p. 166.

[2] Iscrizioni Alban. p. 173. Di ristauro moderno sono la parte anteriore del braccio sinistro, il braccio destro, la parte anteriore del piede destro, alquanto delle dita del piede sinistro; anche in altre parti vi sono piccoli ritocchi. La testa è riportata, ma antica ed appartiene

tav. d' agg. D. Vi vediamo un giovine nudo che sta fermo sopra ambedue i piedi, così però che il peso del corpo riposi più sulla gamba sinistra. Egli, inchinando la testa verso l'omero sinistro, solleva alquanto il braccio sinistro, abbassando semplicemente la mano dritta. Sul tronco d'albero, posto alla gamba sinistra come puntello, leggesi l' iscrizione seguente:

ϹΤЄΦΑΝΟϹ ΠΑϹΙΤЄΛΟΥϹ
ΜΑΘΗΤΗϹЄΠΟЄΙ

Intorno a questa statua ed alle quistioni che necessariamente vi si promovono, posso rimandare i miei lettori in genere a quelle ricerche che il Brunn e O. Jahn istituirono a tal riguardo [1]. Dalle cui opinioni però, neppure fra esse del tutto concordi, in alcuni punti credo dovermi scostare, in altri modificarle. Il Brunn prendendo principio da essa statua ben ha esposto il carattere di Pasitele e de' suoi scolari, in piena concordanza con tutto ciò che rilevasi dalle notizie letteralmente tramandateci. Chè facilmente vi scorgiamo quello studio esatto della natura, quella diligenza nel modellare, quella conoscenza infine delle opere d'arte più antica che distinsero quel famoso artista. Ma il Brunn fece un passo più avanti. Egli rilevando cioè – e dal suo canto con ogni diritto –, essere quasi calcolata la positura affine di mostrare tutto

alla statua; l'occipite però è di ristauro moderno ed era anticamente senza dubbio molto più grande. Le gambe sono rotte. — In quanto alle misure v. Conze presso Jahn l. l. giunta.

[1] Brunn *Kuenstlergesch.* I p. 595 segg. O. Jahn *Berichte d. Kgl. saechs. Ges. d. Wissensch.* 1861 p. 103 segg. Cf. Thiersch *Epochen* (ed. sec.) p. 294 segg. Sillig *cat. artif.* p. 323 seg. p. 429 seg. *Amalthea* III p. 293 segg. Overbeck *Geschichte der Plastik* II p. 269 segg.

il corpo nelle semplici sue proporzioni; rilevando poi una certa secchezza del lavoro, cagionata da un assiduo desiderio di render tutto correttissimo, rilevando infine la piccolezza della testa contropposta alle forme larghe e robuste del petto, conchiude, che Stefano avesse voluto proporre in questa statua quasi un nuovo canone, una nuova norma artistica, tentando congiungervi le proporzioni proprie al canone di Policleto con quelle dell' arte di Lisippo. Osserva poi il Brunn, avere l'artista avuto un certo successo, essendosi conservate nella medesima villa Albani due altre opere che mostrano infatti lo stesso carattere; ed egli aggiunge che se quella statua non paresse forse di lavoro abbastanza buono per questa supposizione, potrebbe credersi una copia dell' opera di Stefano, insignita pur essa con la medesima iscrizione come l' originale.

Esaminando però la statua veggiamo che la disposizione generale ed il disegno de' contorni vi sono semplici e quasi direi grandiosi. Sebbene poi gli artisti non vi trovino le ultime finitezze del dettaglio, tuttavia lodano assai il lavoro ben inteso ed esattissimo in tutte le cose principali. Anche nelle proporzioni del corpo e nelle singole parti, sebben siano robusti assai il petto e il dorso, molto incavata la schiena –, pure nulla c' è che non si abbia anche in natura; anzi nel lavoro di tutto il ventre e delle gambe facilmente scorgesi una imitazione molto più fedele della natura che non è quella usata per solito dagli antichi. Ma tutt' altro riesce il giudizio in quanto alla testa. La quale, sebbene il carattere che affetta l' arte arcaica, e il disegno per sè siano molto bene ideati, non è priva affatto di difetti, essendo in ispecie quasi immiserita la bocca e la parte inferiore della faccia, sicchè gli stessi valenti artisti, con cui ebbi la buona fortuna di esaminare insieme

quella statua, non vollero da principio neppure concedere che la testa fosse opera dello scarpello medesimo di cui è il corpo. Attese adunque queste particolarità, atteso poi che la medesima testa si ritrova in altre repliche con lo stesso carattere mezzo arcaico e quasi di maschera, ma senza tali difetti: potrebbe dirsi, che lo stesso artista ci abbia per così dire additato il metòdo per isciogliere quell' enimma, inscrivendovi Στέφανος Πασιτέλους μαθητὴς ἐπόει. Stefano, quando fece la statua, tutto era ancora sotto l' influenza e disciplina di Pasitele, affaticandosi a riprodurre in essa la maniera del suo maestro, e servendosi di qualche opera di lui come modello. Così facilmente si capisce che l' artista nel grado in cui trovavasi allora, bene eseguì tutte le cose principali, senza raggiunger però le ultime finitezze del dettaglio e senza riuscir nella testa, il cui tipo e carattere tanto singolare gli offrì difficoltà molto più grandi che non erano quelle nel resto della figura. Credo insomma che la statua di Stefano ci mostri non già una nuova maniera ideata da Stefano, ma il carattere proprio di Pasitele suo maestro, benchè in modo esagerato forse nè ben riuscito in alcune parti. Al quale opinamento aggiungesi ancora un' altra circostanza che mi pare quasi decisiva. È tanto noto il nobilissimo gruppo in villa Ludovisi chiamato per solito Oreste ed Elettra [1], che non fa d' uopo esporne ulteriormente il carattere; egli è fatto da Menelao, che si dice scolare di Stefano. Orbene può mai credersi che il maestro di quel Menelao avesse raggiunto quasi il colmo dell'arte sua e di tutto il suo sapere nella statua di villa Al-

[1] Welcker *Rhein. Mus.* I, 275-278. O. Jahn *Archaeol. Zeit.* 1854 p. 233-236. Brunn l. l. I p. 598 seg. Braun *Ruinen und Museen* p. 573 segg.

bani? No certo; ma bensì possiamo intendere come un tale scolare che sotto la strenua disciplina di Pasitele fece quell' opera, tosto divenne artista di una maniera simile a quella, ma divenuta sua propria, e così fu degno maestro di quel fare artistico amabile e grazioso di Menelao.

In quanto alle repliche della figura di Stefano, quella nel bigliardo di villa Albani non richiede molte parole. Meno conservata [1] e meno eseguita, tuttavia apparisce piuttosto elegante e simpatica, essendo essa di lavoro eguale in tutte le parti ed anco nella testa, e per così dir meno sforzata in tutte le forme. Nè occorre trattar a lungo delle repliche della testa sola, di cui una trovasi al museo Chiaramonti [2], un'altra in quello del palazzo lateranense [3], una terza nel museo di Brescia [4]. Ma un' altra replica gli si è conservata ancora di tutta la figura, l' Oreste cioè nel gruppo famoso d' Oreste ed Elettra, esistente al museo nazionale di Napoli [5]. E siccome lo Jahn in questo gruppo napoletano (che, secondo egli opina e secondo viene supposto per solito, apparterrebbe a quell' epoca d'arte antecedente a Fidia) credette riconoscere appunto quell'opera arcaica che a suo avviso sarebbe stata riprodotta da Stefano: così è d' uopo aggiungervi alcune parole. Avea osservato già pria lo Stephani [6] che la maniera

[1] Braun *Ruinen* ecc. p. 701 (n. 97): Jahn l. l. p. 110 seg. — Di ristauro moderno sono la gamba destra, una buona parte della gamba sinistra, quasi tutte e due le braccia e il naso.

[2] Indicaz. antiq. del mus. Chiaram. (1856) p. 29, 166, *Beschreibung Roms* II, 2 p. 50, 164.

[3] In quel salone dove è esposto il noto rilievo di Medea con le figlie di Pelia.

[4] Mus. Bresc XLIV, 3 p. 158.

[5] Mus. Borb. IV, 8. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* 33, 1.

[6] *Koehlers gesamm. Schrift.* III p. 316.

onde è atteggiato l'omero sinistro, accusi l'epoca romana; ed egli ha perseverato in questa opinione [1] a buon diritto, come pare a me, anche dopo la contraddizione proposta dallo Jahn. Giacchè il raffinamento medesimo che si tradisce nel vestiario cadente dall' omero, senza che lo richieda il movimento, e che non è convenevole neppure al carattere della figura, lo stesso raffinamento scorgesi tanto in quel pezzo di panno condotto dall' omero destro traverso il dorso per essere raccolto attorno la mano manca e pendervi in giù, quanto nel trattamento generale del panneggio, che in tutte le parti dove è adattato fermamente al corpo, fa trasparire (per dir l'espressione generalmente usata) tutte le forme del nudo, fino l' ombilico ed i capezzoli delle mammelle; maniera stilistica che nasce, se la veste si adatta umida sul modello –, lo che è manifesto anche nelle pieghette orizzontali sul petto cagionate da null' altro che dall'acqua. Intorno all'epoca in cui prima venne adoprata questa preparazione del modello, si può far quistione ancora; ma quella maniera raffinatissima, quale scorgiamo nell'opera in discorso, e la quale è tutt'-altro che l'effetto di qualche inabilità dell' arte non ancora sviluppata, o d'un certo idealismo adoperato ne' panneggi dall' arte perfezionata, quella maniera, dico, il cui esempio più noto ed eseguito con più conseguenza ci offrono le statue richiamate solitamente alla Venere Genetrice di Arcesilao, la è certo indizio, a mio credere, di epoca tarda. Tutto il carattere poi del gruppo sebbene paia semplicissimo, rivela riflessione e calcolo anzichè spontanea semplicità e disinvoltura; e rilevo sotto questo riguardo in ispecie il rialto della base sul qual è posta la donna, il posto della man dritta della mede-

[1] *Compte-rendu pour* 1860 p. 26.

sima figura, aggiungendo infine che anco il concetto artistico del gruppo, che potrebbe dirsi quasi meramente psicologico, poco convien all' arte arcaica. Ecco perchè io non credo che il gruppo napoletano appartenga all'arte arcaica, ma che sia esso medesimo un'opera della scuola di Pasitele, senza però negarvi punto l' affinità grandissima che intercede fra queste opere, - fra le quali si annovera anche il gruppo parigino d' Oreste e di Pilade [1] che è una riproduzione più libera del gruppo napoletano - e quelle dell' arte arcaica, tanto in una certa semplicità e robustezza, quanto ne' tipi delle teste [2].

La coerenza delle opere testè mentovate scorgesi facilmente. Altre possono annoverarsi; ma per adesso, trattandosi ancora di stabilire il fondamento della quistione, non voglio che accennare brevemente a quattro di esse, che non bene potrebbero disgiungersene. La prima che, sebben di proporzioni alquanto diverse, pur tuttavia ci offre una maniera tutto analoga, si è quella statua d' un giovine nudo, collocata ora a sinistra del così detto Bruto al primo corridore de' pian terreni di villa Albani [3]. Essa figura sta in piedi in posa simile come quella di Stefano, ma con le membra in direzione contrapposta. Fa cioè riposar il peso del corpo più sul piede destro; il braccio sinistro è abbassato; sollevato

[1] Raoul-Rochette *Monum. inéd.* 33, 2 p. 173 segg. Visconti mon. scelti Borgh. I, 9. Clarac pl. 317, 1546 Jahn. l. l. p. 127 segg. — Una certa affinità facilmente scorgesi anche nel celebre gruppo d'Ildefonso, intorno a cui v. Welcker *Alte Denkm.* I p. 375 segg. *Kunstmus.* p. 15-18. Hübner *Antike Bildw. in Madrid* ecc. p. 73-79.

[2] Raoul-Rochette l. l. p. 168. Jahn l. l. p. 104. 109. 111.

[3] La superficie della statua che pare abbia sofferto lungo tempo dalle intemperie dell' aria, è alquanto logora. Alla gamba destra c'è un tronco d'albero, un altro puntello fra le polpe delle gambe. I piedi e il braccio sinistro, a cui manca la mano, erano rotti, ma son antichi. Di ristauro moderno sono il braccio destro e il naso.

alquanto era il destro, verso cui lievemente è inchinata la testa. Ricordano l'arte antichissima i capelli corti e crespi circondati da cordone, le orecchie che stanno troppo in alto, la linea dura formata dal naso e dall'osso oculare, tutto il tipo in somma della testa; ma le proporzioni sono gracili e tutte le forme piuttosto magre e secche [1]. Il trattamento del nudo era simile, come pare, a quello adoperato da Stefano, ma non molto eseguito in tutto il corpo. La testa, la maniera rigida in cui sono intagliati i capezzoli, e la secchezza delle forme ricordano le opere in bronzo. Riguardo alla posa ed alla testa la statua di Mercurio esistente a villa Ludovisi [2] fa un' impressione simile assai. La testa imita fedelmente un tipo arcaico che scorgesi subito in tutte le particolarità, come p. e. nelle orecchie poste troppo in alto e indietro, e nelle linee formate dal naso e dalle ossa oculari, mentre l' imitazione si tradisce nelle forme piuttosto indecise e nell' ovale della parte inferiore della faccia. Tuttavia il lavoro della testa è buono assai; il resto però della statua, che per solito vien lodata troppo, non è affatto della medesima perfezione. Le proporzioni anzi vi appariscono alquanto grevi per la piccolezza delle parti inferiori delle gambe e per la soverchia robustezza del petto; se poi il trattamento biasimevole del panneggio [3] dovrà imputarsi all'originale anzichè allo scul-

[1] La figura ha m. 1, 50 d'altezza senza la base; la lunghezza de' piedi è di 0, 24, quella della testa 0, 23; ma la larghezza degli omeri non misura più che 0, 36.

[2] Braun *Vorschule zur Kunstmyth.* XCVII. *Ruinen* ecc. p. 579 seg. Welcker *Rhein. Mus.* X, 273 seg. Wieseler *Denkm. d. a. K.* II, 29, 318 p. 176. Brunn *Kuenstlergesch.* II, 567. Di ristauro moderno sono i piedi, quasi tutto il braccio destro, il pollice e l'indice della mano sinistra con la borsa, la punta del naso ed una parte del petaso, il cui orlo anteriore manca.

[3] V. Overbeck *Gesch. d. Plastik* II, 241. Nè può supporsi che il

tore di questo marmo, pur tuttavia non possono scusarsi nè il disegno trascurato nè l'esecuzione senza sentimento. Se dunque in questa statua la cosa importante per noi è la testa, nella replica celebre di essa, cioè nel cosidetto Germanico di Cleomene a Parigi [1], la testa non è d'importanza per la quistione in discorso, ma bensì il lavoro del corpo, che ci offre assai somiglianza con l'opera di Stefano, e intorno a cui i giudizi opposti si spiegano facilmente da ciò ohe ne rilevò già il Winckelmann, essere essa statua copiata fedelmente dal modello vivo. Infine voglio accennare pure una figura muliebre, la corritrice cioè collocata ora nella galleria dei candelabri al museo vaticano [2]. La quale statua ci offre lo stesso carattere delle opere in quistione; e palpabile assai p. e. mi pare la differenza ch' esiste fra la testa (che ricorda la testa della opera di Stefano) ed il lavoro delle gambe. Il tipo veramente arcaico di essa figura ci è serbato, se non m' inganna la memoria, in un torso esistente ora al r. museo di Berlino [3].

Ma bisogna ormai, lasciando queste osservazioni già forse troppo lunghe, ritornare a quell' opera da cui prendemmo principio. Le conseguenze che nascono dalle riflessioni finora esposte riguardo all'epoca ed alla scuola

panno fosse stato tenuto dal caduceo (Wieseler *Denkm. d. a. K.* II p. 176); v. Pio-Clem. II tav. 23. Clarac pl. 316, 1543.

[1] Winckelmann *Werke* II p. 404. Visconti opere varie III, 13. IV, 223-228. Thiersch *Epochen* p. 290 segg. Mueller *Handb.* p. 167. Welcker *Kunstmus.* p. 49 segg. Brunn *Kuenstlerg.* I, 544. 561. 567. Overbeck *Gesch. d. Plastik* II, 223. 240 seg. Wieseler *Denkm. d. a. K.* I, 50, 225 p. 46.

[2] Pio-Clem. III, 27. Clarac pl. 864, 2199. Mueller *Hdb.* p. 471. Braun *Ruinen* ecc. p. 503 seg. Le braccia ed il naso son moderni. Le coscie sono troppo sottili. Le orecchie stanno troppo in alto e indietro. Di lavoro eccellente son il petto e le ginocchia.

[3] Clarac pl. 864, 2200. *Verzeichniss der Sculpt. d. Kgl. Mus. zu Berlin* (1861) p. 49 n. 176.

alla quale appartiene la statua pompeiana di Apolline [1], posso sperare che i miei lettori le abbiano già fatte essi medesimi. Ritrovando in questa statua in maniera la più perfetta possibile condotto a termine tutto ciò che nelle altre opere, alcune senza dubbio della scuola di Pasitele, altre di carattere e tendenza tutt' analoga, si è voluto tentare, ritrovando in essa statua quasi un commentario monumentale delle notizie letterarie tramandateci intorno a quell' artista, certo mi pare, che il bronzo pompeiano per la nostra intelligenza della storia della scoltura antica possa far le veci d'un vero originale di Pasitele; nè mi pare impossibile che egli lo sia infatto.

Ma già nasce un' altra quistione a bella posta taciuta da me finora. Del bronzo pompeiano abbiamo tre repliche in marmo, l' una esatta, due più libere: la prima, che era sconosciuta finora, esiste a villa Pamfili-Doria [2]; differisce soltanto nell' aggiunta alla gamba sinistra d' un tronco d' albero, necessario per il lavoro in marmo; una striscia poi per sostener la lira traversa il petto dall' omero destro a sinistra; quale striscia è verosimile che fosse riportata pure sulla statua di bronzo insieme con la lira, probabilmente ambedue d'oro o di argento. Da questa replica adunque, di lavoro non buono, quasi null' altro possiamo conchiudere se non che il bronzo pompeiano – ossia l'originale comune – era celebre già in tempi antichi. Di più importanza

[1] L'analogia che esiste fra la statua in discorso e quella di Stefano, venne accennato prima dal Brunn. *V. Arch. Anzeiger* 1857 p. 35*.

[2] È collocata in una nicchia del muro esteriore del palazzo, a sinistra del balcone al secondo piano, verso il giardinetto chiuso. Son di ristauro moderno in essa statua ambo le braccia anteriori e il naso; mancano le parti anteriori de' piedi; riportate ma antiche ed appartenenti alla statua son la gamba destra e la testa.

è il nobilissimo marmo che adorna il museo dell' accademia di Mantova [1]; il quale differisce nella posizione alquanto più libera de' piedi e negli attributi. Al lato sinistro cioè vi è un grande alloro ove striscia un lungo serpe, e nella cui cima fra le foglie sta uno sparviero [2], mentre dagli avanzi al lato destro giustamente si desume che vi fossero anche altri attributi, forse il tripode con la lira sovrappostavi, l'arco ed il turcasso. Il lavoro del marmo deve essere eccellente; ed essendo tutte le particolarità delle forme e dello stile le medesime di quelle dell' Apolline a Napoli, si comprende facilmente, come altri vi riconobbe una rigidezza cosidetta etrusca, altri la grazia e la morbidezza dello stile elegante. La terza replica con l'iscrizione AΠOΛΛΩNIOC EΠOIEI scritta in caratteri di tempi tardi, ora esiste nel museo Despuyg in Majorca [3]; è meno conservata, ma nel totale corrisponde fedelmente alla statua mantovana, dalla quale poco differisce negli attributi serbati, un tronco d' albero cioè a cui si attorciglia un serpe, e su cui è posata la clamide. Il ch. Huebner osserva esser questo marmo eseguito d'appresso un originale di bronzo, e che lo sia pure la mantovana statua, agevolmente si riconosce anche nel rame pubblicatone e più ancora nelle fotografie. Crederemo adunque che in queste due statue sarebbe stata modificata soltanto la posa de' piedi, e modificati gli attributi forse per qualche determinazione speciale? Chè p. e. nella

[1] Mus. di Mantova I tav. 5. 6 p. 15 seg. Clarac 482 B, 933 A. Cf. Gerhard *Archaeol. Zeit.* 1846 p. 354. Oltre ciò ho in mani due belle fotografie di essa statua, le quali il nostro Instituto deve alla squisita gentilezza del sig. conte d'Arco a Mantova, socio corrispondente dell' Instituto medesimo.

[2] V. Welcker *Goetterlehre* I, 532.

[3] *Noticia de los museos Despuyg* p. 80 n. 23 (con tav.). Huebner Bull. dell' Inst. 1861 p. 109 seg. *Bildw. in Madrid* ecc. p. 297 seg.

statua mantovana l'abbondanza degli attributi non additi ad uso sagro? Egli può darsi; ma siccome questo abbondare d' attributi è proprio all' arte antichissima, sarebbe egli possibile che questi attributi debbano spiegarsi piuttosto in altro modo. Poichè ravvisando in tutte le opere finora trattate una pensata imitazione dell' arte arcaica, non potrebbe credersi, che non solo la testa è desunta da quell' epoca d'arte, ma puranco qualche altra cosa nel concetto? Sicchè è ben possibile che la mantovana statua sia più fedele a quella maniera riguardo agli attributi, mentre la napoletana lo è riguardo alla posa.

Ma tralascio queste e simili domande, a cui non oso ancora rispondere, e le tralascio tanto più volentieri inquantocchè spero non tocchino il risultato principale delle nostre ricerche. Le quali se hanno infatto qualche fondamento, si scorgerà facilmente di che rara e grande importanza per la storia della scoltura antica sia quest' opera nobilissima pubblicata dall' Instituto.

Dopochè l' arte plastica raggiunse l' ultimo grado in Fidia e in quei sommi artisti che lo seguirono, la scuola rodia cercò e raggiunse il sommo nei più difficili ed arditi concetti possibili e nell' uso di tutti i mezzi più raffinati dell' arte, e per così dir nella potenza artistica; la scuola pergamena invece stimò la somma dell' arte consistere in un naturalismo caratteristico e pieno di spirito, ed anch' essa sotto questo riguardo raggiunse il colmo. Fra gli artisti posteriori, i cosidetti Neo-attici imitano l' idealismo dell' arte attica antica; la reazione contro questa tendenza va congiunta col nome di Pasitele [1]. Egli disprezza gli artifizj de' Rodii non meno che la maniera de' Neo-attici; la cosa prin-

[1] V. Brunn l. l. p. 599 seg. Hermann *Stud. griech. Kuenstl.* p. 19 segg. Jahn l. l. p. 111.

cipale gli è lo studio più fedele della natura. Ma riflettendo e studiando egli tenta congiungere le prerogative di tutte le diverse scuole nell' istesso tempo –, e fino ad un certo punto potrebbe paragonarsi sotto questo riguardo alla maniera accademica de' Caracci. Egli imita la severa semplicità dell' arte arcaica, gareggiando nell' istesso tempo con l'eleganza de' Neo-attici; conoscendo l' impressione incantevole nelle teste dell' arte antichissima che non sa ancora e non osa esprimere tutto ciò che sente, egli le imita e talvolta non vi corregge neppure i difetti per nulla scemarne del carattere –, ma egli perde il più bel risultato dello sviluppo d'un tipo ideale, quel sommo idealismo cioè che nel corpo fa conoscer un dio anche senza che si veda la testa [1]. Ma con queste riflessioni non vorrei scemar per nulla l'ammirazione cui la statua pompeiana ha ogni diritto, nè diminuire la lode e la gloria dell' artista. Anzi sotto questo punto di vista il suo merito diventa più ammirabile ancora e le tendenze da lui provate debbon dirsi fertili certamente, e riguardo all' epoca in cui nacquero anche giuste forse. Già accennai a quel gruppo di Menelao che può dirsi il più bel fiore che ci resta della scuola di Pasitele; di carattere simile a quel gruppo si è poi, come mi fece osservare il Brunn, una statua di giovane del museo capitolino [2]. La quale nella posa simile a quella del cosidetto Giasone [3], pare che

[1] Chè non mi pare giusto ciò che venne detto dell' Apolline napolitano, riconoscervisi « quella specie del corpo giovanile propria d'Apolline e dall' arte greca con tanta perfezione messa in contrasto con quelle dei giovani divini d'altra indole come Bacco e Mercurio ». (Bull. dell' Inst. 1867 p. 51). Anzi non potrebbe spiegarsi per Apolline senza la testa od altri confronti.

[2] Mus. Cap. III, 61. Clarac pl. 859, 2170.

[3] Bouillon II pl. 6. Clarac pl. 309, 240. Mueller *Hdb.* p. 698, 4. Lambeck *De Mercurii statua* ecc. (1860).

sia una riproduzione libera di questa opera –, sicchè se Pasitele si era approfittato principalmente delle opere arcaiche, la generazione più giovane della sua scuola cercò incitamento e modelli ai suoi concetti artistici nelle opere dell'arte perfetta. Simile poi, ma congiunta con maggior ricchezza di sviluppo, è la maniera in quelle due figure muliebri ora al museo di Dresda [1], famose per il loro panneggio; nella qual' opinione mi sono incontrato col Brunn, che quando stette, poco fa, innanzi gli originali a Dresda, ne concepì la stessa idea. Altre opere ancora potrebbero annoverarsi, come credo; ma basti in questa occasione di accennar infine, che nella scuola di Pasitele sono contenuti pure quasi i germi delle due principali tendenze o maniere dell' arte più tarda, opposte fra loro; val a dire il realismo dell' arte propriamente romana e nazionale che toccò l'apice sotto Traiano [2], e dall' altro lato quella maniera accademica che è propria alle opere d'arte dei tempi di Adriano.

R. Kekulé.

[1] *Augusteum* XIX-XXIV p. 10 segg.
[2] V. Brunn *Kuenstlergesch.* I, 602. 618.

L'ÉDUCATION D'JACCHUS.
(*Planche E.*)

Plusieurs monuments figurés montrent une déesse allaitant un enfant. Mais comme les auteurs anciens donnent à diverses déesses la qualification de nourrice [1], c'est souvent aux détails de la composition qu'il faut demander le nom de celle qui y est représentée. Parmi les monuments offrant ce sujet se trouve un petit vase peint, à panse large et à goulot étroit, provenant de la Pouille. Décrit par Emile Braun [2], il y a une vingtaine d'années, il était resté enseveli dans un oubli, d'où il mérite d'être tiré.

Une femme assise, les jambes croisées, tient contre son sein un jeune enfant. La tunique à manches dont elle est vêtue, ouverte sur le devant, laisse à nu ses mamelles gonflées par le lait. Un voile enrichi de broderies est étendu derrière sa tête. A l'un des côtés de ce groupe s'élève un grand thyrse d'où pendent deux bandelettes. A l'autre côté vole un enfant ailé tenant de la main droite un oiseau les ailes éployées. Audessous se voit une panthère, qui semble garder la femme et l'enfant, et retourne la tête avec irritation vers le personnage placé à l'extrémité droite du tableau. Celui-ci dans un état de nudité complète, à l'exception des pieds emprisonnés dans une chaussure, est monté sur quelques pierres, qui figurent une élévation du sol. Il porte dans la main droite appuyée contre sa poitrine

[1] Voir les citations de MM. Lenormant et De Witte: Élite céramogr. T. II, p. 13 et de M. Minervini, Il mito di Ercole che succhia il latte di Giunone p. 14.

[2] Bullettino 1844, p. 133. — J'apprends par M. Gerhard (*Ueber d. Bilderkr. von Eleusis* II, p. 542 *i*) que cet aryballos faisait partie de la collection Catalaui à Naples.

un lecythus et dans la gauche une palme d'une grandeur démésurée, qui, ployant sous son propre poids, forme un arc audessus de sa tête.

Le thyrse et la panthère semblent indiquer que l'enfant allaité est Dionysus. Mais au lieu du fils de Jupiter et de Sémélé, Braun reconnait le fils que le Dionysus thébain lui-même aurait eu d'Arianne. Cette explication se rattache à l'hypothèse de l'existence d'un troisième Dionysus, que l'auteur [1] avait cherché à établir en s'appuyant non pas sur des textes, mais sur quelques monuments anciens, principalement sur un vase peint d'Agrigent, au musée de san Martino près de Palerme, avec les inscriptions ΔΙΟΝΥΣΟΣ et ΑΡΙΑΓΝΕ [2]. Je crois inutile de m'arrêter à montrer le peu de fondement de cette opinion, qui n'a pas, que je sache, rencontré d'adhérents et que son auteur lui-même semble avoir abandonnée plus tard [3]. Après, [4] comme avant [5] que cette opinion fut émise, les archéologues ont expliqué la peinture du vase de san Martino, par Hermès remettant le fils de Sémélé à une nymphe du nom d'Ariagné.

Les monuments de l'art, comme l'on sait, nous ont conservé une suite de tableaux, dans les quels se déroule la vie merveilleuse de Dionysus. Un grand nombre se rapporte à l'époque de la première enfance du dieu ou, pour me servir de la dénomination admise par les archéologues, à son éducation. Dans cette dernière catégorie les uns nous montrent l'enfant, immédiatement après sa naissance, remis à ses nourrices par

[1] Annali dell' Inst. vol. XIV, p. 21 sv.
[2] Monumenti ined. II, pl. 17.
[3] Bullettino dell' Inst. 1848, p. 69 sv.
[4] Otf. Müller, *Handb. d. Archaeolog.* § 384, 2 p. 600 ed. Welcker.
[5] Panofka, Annal. dell' Instit. vol. VII, p. 83.

Jupiter lui-même [1] ou par Hermès [2]. Les autres nous le font voir porté dans les bras ou sur les genoux soit de l'une des nymphes, aux quelles il a été confié, soit de Silène, et entouré d'autres personnes, qui cherchent à l'amuser [3]. Il faudrait ranger notre peinture dans cette dernière classe de compositions, si plusieurs motifs ne s'opposaient à ce que nous prenions l'enfant, qui y est représenté, pour le fils de Sémélé. D'abord la femme qui lui donne le sein, n'a rien dans sa mise, qui dénote une hyade ou une nymphe de Nysa. Ensuite on ne s'explique pas la présence d'un athlète dans les lieux où la légende place l'éducation de Dionysus. Enfin, aucun monument, pour autant que je m'en souvienne, ne nous le montre occupé à sucer le lait de sa nourrice. Ce dernier détail nous fait songer à Jacchus, qui, à en juger par des textes anciens [4], a dû être représenté fréquemment sous la forme d'un enfant à la mamelle.

Jacchus [5] est le dieu ou démon mystérieux étroi-

[1] Duc de Luynes, Choix de vases pl. 28. Nouv. Annales de l'Inst. pl. 9; T. I, p. 357.

[2] De Witte Catalog. Durand. p. 11, n. 21. Welcker *Zeitschrift* p. 500, pl. V. On rapporte encore à ce sujet un bas-relief chez Zoega, Bassirilievi ant. I, 3. Millin Galer. myth. 226. Sur d'autres vases peints le messager des dieux remet l'enfant à Silène: Stackelberg, *Graeber d. Hellen*. pl. XXI. Mus. Gregor. II, 26, 2.

[3] Tischbein, Vas. gr. III, 8. Millin. ouv. c. 227. Hancarville Vas. d'Hamilt. III, 105. Welcker *Zeitschrift*. pl. VI. Minervini, Bullet. arch. italiano I, pl. VI. Bullet. dell' Inst. 1848, p. 69. Museo Borbonic. X, 28. Ternite, *Wandgemaelde* III, 3.

[4] Suidas, v. p. 925 sq. Bernhardy : Ἴακχος. Διόνυσος ἐπὶ τῷ μαστῷ·

[5] Il est inutile d'entrer dans des développements sur le personnage d'Jacchus, après ce qu'en ont écrit dans ces derniers temps MM. Welcker, dans les Annal. dell' Instit. XXXII, p. 454 svv. *Gr. Götterlehre* II, p. 540 svv. Stephani, Compte-rendu de la commission arch. de S. Pétersbourg pour 1859, p. 38 et svv. et tout récemment M. Gerhard, *ueber den Bilderkreis von Eleusis* I, p. 260. 273. II, p. 500 svv. Berlin 1863-64.

tement uni à Déméter et à Perséphoné-Cora dans le culte d'Eleusis. Quoique considéré comme identique avec Dionysus [1], il en différait cependant par l'origine, par les attributs et en quelque sorte par l'âge. Jacchus avait pour père Jupiter et pour mère Déméter [2], ou selon d'autres Perséphoné [3]. Ses attributs étaient le myrte [4], le van [5] et principalement le flambeau [6], que nous trouvons souvent aussi aux mains des déesses d'Eleusis. Un trait caractéristique de ce dieu c'est d'être toujours figuré en bas âge [7].

Les attributs bacchiques étant étrangers à Jacchus, il semblerait que ce nom ne soit pas plus applicable à l'enfant de notre peinture, que celui de Dionysus. Il en serait ainsi certainement, s'il s'agissait d'un monument appartenant aux bons temps d'Athènes ; car, on peut douter qu'alors le Dionysus d'Eleusis, appelé Jacchus, se confondît dans les idées et dans les représentations avec le Dionysus de Thèbes, dont le culte était répandu dans toute la Grèce. Cet état de choses changea dans la suite. Quand nous voyons les vases de la Grande-Grèce nous offrir la réunion de Cérès, de Liber et de Libera, nous ne devons pas nous étonner de trouver sur des productions de la céra-

[1] Strabo X, 3, 10 p. 462 Müller : Ἴακχόν τε καὶ τὸν Διόνυσον καλοῦσι καὶ τὸν ἀρχηγέτην τῶν μυστηρίων, τῆς Δήμητρος δαίμονα. Schol. Aristophan. Ran. 404: εἴρηται γὰρ ὁ αὐτὸς Ἴακχος τῷ Διονύσῳ κατά τινας·

[2] Diodor. Sic. III, 62, 6. Schol. Aristidis T. III, p. 648. Dindorf. Schol. Aristophan. Ran. 324.

[3] Arrian. Exped. II, 16, 3. Diodor. Sic. III, 64. Schol. Aristoph. Ran. l. c.

[4] Aristophan. Ran. v. 330.

[5] Virgil. Georg. I, 166. ibiq. Servius.

[6] Aristophan. Ran. 340. Pausan. I, 2, 4. Cic. Verr. IV, 60, § 135 p. 796 Zumpt. Cf. Friederichs Praxiteles p. 12.

[7] Voy. principalement M. Stephani, ouv. c. p. 40 syv.

mographie apulienne des derniers temps les attributs du fils de Sémélé et le tableau de son éducation transférés à l'enfant de l'une des deux déesses d'Eleusis. C'est par une pareille confusion des deux dieux que Claudien dans son poème de l'enlèvement de Proserpine [1] attribue à Jacchus d'Eleusis non seulement le thyrse, mais encore la couronne de lierre et une peau de tigre.

Il est tout naturel de regarder comme la mère de l'enfant la femme qui l'allaite; mais reste la difficulté du choix entre Déméter et Perséphoné. Le voile que porte cette femme, semblerait caractériser l'épouse d'Hadès. Plusieurs peintures de vases [2] nous font voir la même coiffure à une tête de femme qui sort de l'épanouissement d'une fleur et dans la quelle on reconnait généralement Cora. Cependant le voile a pu être donné aussi à Déméter [3] et l'extérieur de matrone que présente la figure convient parfaitement à cette déesse. Mais la raison déterminante, à mon avis, c'est cette phrase de Lucrèce [4]: *Mammosa Ceres est ipsa ab Jaccho*; elle indique évidemment que Déméter passait généralement pour avoir été la nourrice d'Jacchus. Il est en outre probable que la déesse conservait cette qualité dans la tradition même qui donnait Perséphoné pour mère au Dionysus d'Eleusis, si, sur le beau vase de Kertsch [5], Cora s'élevant du fond d'une grotte re-

[1] I, 17-19.

[2] Millin, Peint. de vases II pl. 39. Dubois-Maisonneuve, Introd. à l'étude d. vases pl. 74 Vases grecs relatifs aux mystères pl. III.

[3] On le lui voit, par exemple, sur le sarcophage de Wiltonhouse, Montfaucon, Antiq. expl. I, 45; Gerhard, *Ant. Bildwerke* pl. CCCX, 1; et sur les terres cuites de Préneste citées ci-dessus.

[4] IV, 1168 ed. Lachmann; Arnobius adv. gent. III, 10, p. 114 Orell.: « *Ab Iaccho Cererem, musa ut praedicat Lucretii, mammosam*. VI, 26 p. 223: *Ceres mammis cum grandibus*.

[5] Compte rendu de la Commission imp. arch. de S. Pétersbourg pour 1859 pl. I, avec l'explication de M. Stephani, p. 32 svv.

met son enfant nouveau-né à Hermès, c'est, comme l'a fort bien vu M. Stephani [1], afin que le messager des Dieux le porte à Déméter pour lui donner des soins. Je ne saurais donc approuver M. Gerhard de s'être décidé en dernier lieu [2] à rapporter à Cora un grand nombre de représentations sur les quelles il avait reconnu précédemment [3] Déméter. Je suis d'avis qu'il faut maintenir l'attribution à cette dernière déesse, d'abord des représentations, où l'enfant prend le sein [4], et cela avec d'autant plus de raison que les auteurs anciens ne donnent nulle part à Perséphoné l'épithète de Κουροτρόφος. Ensuite, comme sur une terre cuite du collège romain [5], figurant les deux déesses d'Eleusis, l'enfant est assis sur les genoux de Déméter [6] et qu'il en était de même sur la frise de l'Erechtheion [7], j'en conclus qu'il faut la présence de signes particuliers pour se refuser à reconnaître la même déesse sur les monuments relatifs au même mythe, qui n'offrent qu'une seule femme avec un enfant [8].

[1] P. 63.

[2] *Bilderkr. von Eleusis* II p. 541 sv. (220).

[3] *Antik. Bildwerke* XCVI, 1-9; p. 340 svv.

[4] Telles sont: une terre cuite de Préneste montrant un serpent de chaque côté de la déesse, Gerhard, *Ant. Bildw.* pl. III, 2; une monnaie chez Beulé, Monnaies d'Athènes p. 202; une terre cuite au musée de Berlin n. 40; une terre cuite de la collection Durand, De Witte, Catalog. 1587, où elle est expliquée par Junon et Hercule (voy. Minervini, Ercole poppante p. 14). Une autre terre cuite du musée de Berlin décrite par M. Gerhard, *Bilderkr v. Eleusis* II, p. 529 (174); un aryballos apulien décrit par le même ibid. p. 542 (220) *k*.

[5] Chez Gerhard *Ant. Bildw.* pl. III, 1.

[6] L'autre figure qui a la gorge découverte, est prise avec raison pour Cora par l'éditeur *Text* p. 46.

[7] Rangabé, Antiq. Helléu. I, pl. III, IV; Welcker, *Ant. Denkm.* I p. 106; *Griech. Götterlehre* II p. 552.

[8] Gerhard, *Ant. Bildwerke* XCVI, 1-9.

L'enfant ailé qui plane à côté du groupe est Eros. Le céramographe aurait donc placé auprès d'Jacchus le compagnon assez habituel du Dionysus de Thèbes [1], en même temps que les attributs de ce dernier. Il est plus probable cependant qu'Eros figure dans notre tableau en qualité de génie des mystères d'Eleusis [2]. L'oiseau qu'il porte sur la main [3] et que l'on peut prendre pour une colombe, est destiné à l'amusement du jeune nourrisson. L'on ne conservera pas de doute sur cette destination, si l'on rapproche de notre vase la peinture d'une hydrie du comte Geniceo [4]. Dans l'intérieur d'un temple autour du quel se voient une hydrophore et d'autres initiées, est assise sur un siège orné une femme coiffée d'un voile et tenant sur ses genoux un petit enfant nu. Celui-ci avance la main pour saisir la colombe qu'une femme, debout en face de lui, lui présente en guise de jouet. La ciste de Bröndsted montre une femme qui amuse un enfant, en faisant voler un oiseau qu'elle tient par un fil [5]. Deux groupes de terre cuite [6] représentent un homme et une femme assis et entr'eux un enfant debout jouant avec une colombe que la femme tient sur la main gauche. Enfin l'une des terres cuites, qui ont été rappor-

[1] Eros se voit assez fréquemment en compagnie de Bacchus et au milieu des suivants de ce dieu, Gerhard *Ant. Bildw*. pl. 19 p. 233. Millin, Vases peints I, pl. 37. 42. 52. 62. Vases d'Hamilton II, pl. 44. 46. Millingen, *Uned. monum*. II, 26.

[2] Cf. Gerhard, *Text zu Ant. Bildw*. p. 226 svv.; *Mytholog*. § 464 p. 541.

[3] Un oiseau est parfois donné comme attribut à Eros. R. Rochette, Monum. inédits XLIV, 1. De Witte, Catalogue Durand 42 et d'autres exemples cités par K. F. Hermann, *Der Knabe mit d. Vogel* p. 15 (33).

[4] Décrit par M. Gerhard *Bilderkr. v. Eleusis* II p. 342 *h*.

[5] Chez Gerhard, *Etrusk. Spiegel*. pl. III p. 20.

[6] Gerhard, *Ant. Bildw*. Taf. CCCII, 1. 2. *Text*. p. 390.

tées ci-dessus à Déméter Kourotrophos, montre une colombe dans la main de la déesse [1].

Si l'oiseau doit servir aux jeux d'Jacchus enfant, il est permis d'avancer qu'il en sera de même de la panthère. On se rappelera en effet, que plus d'un monument [2] nous fait voir Bacchus enfant à cheval sur cet animal. L'oiseau et la panthère se retrouvent sur une peinture de vase [3], représentant Dionysus adolescent, couché sur les genoux d'une des nymphes ses nourrices ou de Sémélé ; une seconde nymphe placée en face lui offre une branche de lierre, et une troisième nymphe couchée sur un plan inférieure présente une colombe à la panthère du dieu.

Personne jusqu'ici, pas plus M. Gerhard [4] que Braun, n'a basardé un nom pour l'athlète placé à droit de Déméter et d'Jacchus. Le dernier de ces savants penchait à le prendre pour un mortel plutôt que pour une divinité [5]. Mais alors comment expliquer sa présence auprès de Déméter et de son enfant? Car malgré sa position sur un tas de pierres, il n'est pas possible de l'isoler des autres figures.

La scène de l'éducation d'Jacchus représentée sur notre vase se passe à Eleusis. Or à l'époque des Eleusinies avaient lieu dans cette localité, en l'honneur de Déméter et de Perséphoné, des jeux gymniques, qui,

[1] Ibid. XCVI, 7.

[2] Panofka *Terracotten* T. XXXIV. Bullett. dell' Inst. arch. 1834, p. 125. 1848, p. 40.

[3] Millin, Peint. de vases II, 49; et chez Guigniaut, Relig. de l'antiq. pl. CXVII, 443.

[4] *Bilderkr. v. Eleusis* p. 514 *i*.

[5] Bullett. dell' Inst. 1844 p. 133: « Nessuno poi si attentò di dichiarare chi fosse terminatamente esso giovane, il quale anche pel posare più sodo indicato dai sopraccennati sassolini ha aria di mortale, piuttostochè di persona divina ».

s'il faut en croire le scholiaste de Pindare [1], se seraient appelés anciennement eux-mêmes Ἐλευσίνια et aussi Δημήτρια· et auraient été les premiers qu'ait vus la Grèce [2].

Les jeux olympiques et néméens ont été personnifiés, sous la figure de femmes tenant des palmes et des couronnes [3]. Ne serait il pas possible que le céramographe, dans le but de préciser la localité, ait introduit dans son tableau, sous la forme d'un athlète, l'Agon des jeux d'Eleusis [4]? Le lecythus qu'il porte fait allusion a l'onotion, qui précède la lutte et la palme à la victoire dont elle est le prix.

Un vers d'Aristophane [5] range Hermès parmi les divinités du culte d'Eleusis et une inscription importante [6] récemment découverte sur les lieux nous apprend que ce dieu y était honoré comme protecteur des luttes agonistique, ἐναγώνιος. Or pour que ce surnom lui fût donné à Eleusis, il a fallu que les jeux, qui se rattachaient au culte de Déméter, fussent placés sous sa protection. Maintenant serait-ce Hermès *enagonius* lui-même que le céramographe a représenté dans l'athlète de notre peinture? La chose n'est pas impossible; elle parait toutefois peu probable. Il existe,

[1] Ad Olymp. IX, 150. Cf. ad Isthm. I, 8.

[2] Aristides, Eleusin. T. I. p. 417 Dindorf.: ἀγῶνά τε γυμνικὸν γενέσθαι πρῶτον Ἐλευσῖνι τῆς Ἀττικῆς. Voir sur ces jeux outre M. Fr. Lenormant, Recherches arch. à Eleusis p. 88 et les écrits cités par lui, Aug. Mommsen, *Heortologie* p. 263 sv.

[3] Otfr. Müller, *Handb. der Arch.* § 405, 5 éd. 3.

[4] Nicephor. Gregor. ap. Matth. Glossar. gr. min. T. I p. 5: ἀγὼν ὁ τόπος λέγεται ἐν ὧ ἠγωνίζοντο οἱ ἀθληταί· Bekkeri Λέξ· ῥητορ· p. 198: Ἀγών· τόπος ἐν ᾧ ἀθλοῦσι·

[5] Thesmophor. v. 300.

[6] F. Lenormant, Recherches arch. à Eleusis n. 25 p. 70 svv.: HEPMEI ENAΓONIOI·

à la vérité, plusieurs peintures de vases [1], où Hermès manque d'une partie de ses attributs distinctifs, mais je n'en connais qu'une seule, sur la quelle le fils de Maïa n'a rien de son costume habituel; c'est un oxybaphon, du Musée de Gotha [2], provenant de la Grande-Grèce, comme notre aryballos, et comme lui d'une fabrique relativement récente. On y voit le dieu sous la forme d'un jeune homme assis sur un rocher, la tête couronnée de lierre, jouant de la lyre et ayant pour tout vêtement un ample manteau, qui lui enveloppe les jambes, laissant à nu la partie supérieure du corps. Sans le mot ΕΡΜΗΣ écrit audessus de sa tête, on le prendrait pour Bacchus ou pour Apollon. C'est là le seul exemple certain, sur l'analogie du quel il serait permis de s'appuyer pour donner le nom d'Hermès *Enagonius* à l'athlète de notre peinture.

Dans l'inscription d'Eleusis citée plus haut on lit avant le nom de Triptolème le mot: *τελεσιδρομοι*, qui est considéré par M. François Lenormant [3] comme le nom d'un héros protecteur des jeux du stade. En présence de cette interprétation, l'on pourrait soulever la question de savoir, si ce n'est pas ce personnage inconnu jusqu'ici, qui figure sur notre vase. Pour y répondre affirmativement, il faudrait d'abord examiner, si la chaussure et le lecythus, symbole de l'onction [4], con-

[1] Le vase de Kertsch, cité ci-dessus, montre le dieu sans le Kerykeion et sans ailes au pétase et aux talons. Voy. Stephani, Compte-rendu etc. p. 62.

[2] Monumenti inediti dell' Instituto, vol. IV tav. 34. Lenormant et De Witte, Élite céramographique T. III, pl. 90.

[3] Ouv. c. p. 78 et 88. — M. Aug. Mommsen (*Heortologie* p. 257) exprime l'avis qu'il est plus aisé de combattre l'interprétation du savant français que de la remplacer par une autre moins hypothétique.

[4] Sur la question de savoir si l'on se frottait d'huile avant l'exercice de la course, voy. Krause, *Gymnastik u. Agonistik*. p. 360 svv.

viennent à un héros sous la protection spéciale du quel est placée la course. Mais je suis d'avis que τελεσίδρομος est simplement une épithète jointe au nom de Triptolème. Je m'étais déjà arrêté à cette explication, avant de connaître le sentiment de M. Gerhard [1], qui y est conforme.

J. Roulez.

SOPRA DUE PITTURE RAPPRESENTANTI UN MITO DI AJACE ED UN SACRIFICIO DI ECATE.

(Tav. d'agg. F.)

Fa parte dei tesori del Museo nazionale di Napoli un vaso finora quasi trascurato, ma che merita sotto varj rapporti di esser conosciuto più generalmente. Le pitture esistenti nella sua superficie, composte di figure nere sopra fondo rosso, rappresentano due scene, l'una d'un soggetto mitologico, l'altra presa dalla vita domestica. La rappresentazione mitica non può esser dubbiosa. Due eroi stanno di rincontro, l'uno sopra una base in atteggiamento d'arringante; l'altro appoggiato nella sua asta ascolta tranquillamente, e nel centro si vede un ammasso di armi come guiderdone d'una gara d'eloquenza. Queste traccie non lascerebbero nessun dubbio sul soggetto, anche quando non venisse indicato da due iscrizioni riportanti i nomi dei contrastanti: OLYSEYS [2], AIAS. La contesa di Ajace ed

[1] *Bilderkr. von Eleusis* p. 284 (83).
[2] La forma VAIΣ si trova Impr. dell' Inst. III, 43.

Ulisse per le armi di Achille, molto celebrata nella poesia epica e poi principalmente dai più egregi poeti drammatici in rinomatissime tragedie, sembra che non sia stata frequentata in egual modo come uno degli eminenti soggetti artistici della pittura e della scoltura. La notizia quasi sola, che ci vien tramandata intorno alle rappresentazioni artistiche di questo mito, ha più il carattere d'una curiosità, che d'una vera informazione [1]. Due celebri artisti, Parrasio e Timante, dipinsero questo soggetto gareggiando fra loro in perfezione ed eccellenza. Parrasio soccombette, ma con un detto spiritoso e sarcastico quasi trionfò del vincitore, poichè disse che Ajace per la seconda volta avea provato la disgrazia di esser giudicato da giudici incapaci di estimare il vero merito. Fra gli antichi monumenti giunti ai nostri tempi, che rappresentano il ciclo troico, non ne abbiamo che due relativi a questo mito. L'uno di questi è un disco d'argento esistente nella raccolta Stroganoff [2], nel quale gli eroi stanno l'uno dirimpetto all'altro ed occupati in disputazione vivace; nel mezzo fra loro siede Minerva come arbitra suprema; ugualmente nel centro, ma giacenti al suolo si vedono le armi come premio del vincitore. Oltre a queste figure si vede una vittoria, che discendendo dal cielo si avvicina ad Ulisse per significare già come sicuro il suo successo. Una altra rappresentazione ci è tramandata in un rilievo d'un sarcofago [3]. Qui nello stesso modo, invece di Minerva, si vede nel centro Agamennone,

[1] Plin. N. H. XXXV, 72. Aelian. Var. Hist. IX, 11. Athenaeus XII p. 543. e. Brunn *Künstlergesch.* II p. 100.

[2] Millin *Gall. mythol.* tav. CLXXIII n. 629. Inghirami Gall. omeric. n. 110; vedi O. Müller *Handb. der Archaeol.* § 415. A. 1 p. 713 ed. III.

[3] Monum. dell' Instutut. II t. 21; conf. Meyer negli Annal. 1836 p. 22.

ma la gara sembra decisa e da una parte i Greci salutano Ulisse come vincitore, dall' altra Ajace si ritira mesto. Queste due composizioni sembra che siano prese dalla tragedia , mentre quella del nostro vaso ricorda piuttosto una scena presa dalle antiche epopee. L' artista non ha ideato la scena come diretta e condotta del tutto dalla dea, ma si è servito di motivi più umani. Ulisse, bene sapendo che la forza della eloquenza spesse volte è più valorosa, che fortissimi argomenti e le più meritevoli azioni, con cera espressiva e piena di fiducia fa scaturire le sue commoventi e lusinghevoli parole , e senza vedere i giudici, siamo già persuasi della sua vittoria , mentrechè dall' altra parte Ajace pensieroso e confuso mostra già sentire il peso della vergogna , che lo spinse poi alla mania ed al suicidio.

Di non minor importanza e singolarità è la pittura raffigurata nell' altra parte del vaso, la quale a primo colpo d' occhio si riconosce come scena della vita privata. Ma fra le vaste estensioni di questa sfera il definire, quale esser possa la sua forza propria e particolare, resta assai difficile , essendovi molte cose strane e mancanti d' una semplice spiegazione. A noi prima d'ogni altro sembra necessario di fare una breve descrizione delle persone e degli oggetti rappresentati , poi sopra questa base potremo piantare una congettura intorno al significato. Le persone facenti parte della scena sono tre, due donne sedute ed un uomo in piedi dirimpetto a quelle. In quanto alle donne , l'una delle quali è un poco più vecchia , ambedue sono sedute in una medesima sedia, assai artificiosamente lavorata. Sono vestite in abiti lunghi e portano in testa corone, a quel che sembra, d'alloro. Avanti di loro sta un tavolino a quattro piedi, della stessa altezza della sedia e non meno elegantemente lavorato. Sul tavolino veg-

giamo un gruppo d'oggetti, i quali non essendo chiaramente espressi dal pennello, perchè dipinti a colore in parte bianco in parte rosso, potrebbero esser presi o per viveri o per panni ed abiti piegati [1]. Sotto il tavolino sta una cestella con pani, al lato sinistro della tavola osserviamo un vecchio barbato, vestito con un manto pendente dai fianchi, un di cui lembo copre la spalla sinistra. Tiene nella sinistra un oggetto bislungo, stretto al di sopra, largo al di sotto, il quale potrebbe denotare o un fiasco o un otre, ma forse più un fiasco, perchè pende dalla mano non a linea retta, ma in direzione obbliqua. Ha pure nella stessa mano un mazzetto di rami, i quali mostrandoci foglie diverse da quelle che formano le corone in testa delle donne, non possono essere d'alloro, ma sembra debbano interpretarsi per olivo [2]. Nella destra mano si vede una patera da lui alzata con gesto vivace. La sua bocca aperta e tutto il suo atteggiamento espressivo fanno credere, che indirizza una allocuzione importante alle donne. Nel fondo della scena scorgiamo due oggetti, l'uno dei quali è un albero con foglie somigliantissime a quelle del mazzetto, che denota la scena avvenire a cielo aperto, l'altro d'una specie assai straordinaria; consiste questo in un legno

[1] Un forte argomento per l'interpetrazione per viveri deriva da un paragone d'una pittura rappresentante la cena di Fineo turbata dalle Arpie, presso Millingen *Unedited Monuments* I tav. XV, conf. p. 40. Qui ci si mostra un somigliantissimo gruppo di oggetti posti in una tavola e dipinti in colore rosso e bianco, il quale non potendosi prendere per altro che per viveri, prova chiaramente, che anche nella nostra pittura vien indicata una cena composta da varj commestibili.

[2] Gli antichi pittori di vasi, rinunziando all'esatta imitazione della natura in oggetti così piccoli, seguono certi tipi per le diverse foglie di alberi. Il tipo dell'olivo ci vien certificato incontrastabilmente da una pittura vascolare rappresentante una mietitura di olivi, negli Monumenti dell' Instit. II tav. XLIV b dichiarata dal ch. Ritschl Annal. 1837 p. 186.

fissato nel suolo, nella cui sommità sta una piccola edicola assai elegantemente costruita con un piccolo frontone in sembianza d'un tempio ed ornata da tenie. La sua porta è aperta, ma nulla si vede nell'interno.

Stabilito così il carattere e la significazione delle persone e delle cose rappresentate, già possiamo occuparci a cercare una spiegazione dell' insieme della scena, la quale deve essere divisa in due punti; perchè in primo luogo si domanda, quale sia l'azione, in cui stanno occupate le persone, e poi, quale sia la relazione esistente fra di loro. In quanto alla prima indagine non vi può esser nessun dubbio, che la scena non sia da interpetrarsi per religiosa. Questo vien accennato dalle corone nelle teste delle donne, poi dalla patera nella mano del vecchio, e massimamente dalla piccola edicola. Questa senz' alcun dubbio deve riconoscersi assolutamente per un santuario, distinguendosi chiaro sorgere esso dalle fondamenta, e perciò essere inamovibile. Stabilita dunque la scena come religiosa, una sola cosa ci si offre, che sotto questo riguardo sembra strana. Veggiamo cioè nel centro della scena non un' ara, ma una tavola, sulla quale sono poste le offerte. L'uso delle mense sacre nei culti antichi, una volta poco conosciuto, ma in realtà di non leggiera importanza, è stato illustrato in tutta la sua varietà e con profonda e sottilissima dottrina dal ch. Brunn in un articolo degli Annali dell'anno 1856 pag. 114-118, nella circostanza in cui trattò di due mense sacre relative al culto della Ecate, pubblicate in quest' opera [1]. Basando-

[1] Che le due mense veramente siano relative al culto della Ecate, lo ha dimostrato evidentemente il sig. Brunn, paragonando una somigliantissima tavola, nella quale veggiamo una statua della dea colla face, che non può essere altrimente interpetrata. L'uso di collocare l'immagine d'una deità sopra una tavola sacra ci vien provato da più

ci sopra le sottili definizioni, e l'apparecchio dei dettagli raccolti in questo trattato potremo forse quindi dedurre alcune leggi stabilite nell' antico diritto sacerdotale sopra la differenza che intercede fra le mense sacre e le are. L'uso delle mense sacre s'incontra quasi in tutti i culti, almeno non sembra esser stato escluso da nessuno, ma differiscono in quanto all' importanza ed alla qualità rituale secondo le funzioni del culto, alle quali vengono adoperate. Distinguiamo fra i varj generi di mense sacre primieramente quelle, che in relazione con certi culti servono all' esposizione dei doni di premio destinati ai vincitori in giuochi ginnici; poi altre sono destinate a servire per base ai doni e regali di lusso fatti agli dei, altre poi le veggiamo adoperate per conservare gli strumenti del culto o anche i commestibili deputati al sacrificio. Quest' ultimo genere specialmente si trova caratterizzato da armadj e ripostigli, come ce lo mostrano le mense sopra accennate, appartenenti al culto della Ecate. Tutti questi generi di mense chiaramente differiscono dalle are, perchè nelle mense si conservano i doni e regali già dedicati alla divinità, mentre che nelle are gli stessi doni e regali vengono incendiati e consumati dal fuoco nell' intendimento di appropriarli e farli gustare agli dei. Oltre a queste però incontriamo un altro genere di mense, il quale ci mostra un uso molto più somigliante a quello delle are, perchè anch' esse servono per eseguire una offerta di doni sacri, ma una offerta senza fuoco nella maniera semplicissima di presentarla alla divinità e di lasciarla all' evento. Queste mense dunque paragonate alle are ci mostrano

monumenti. In questo caso la tavola fa le veci d'un' ara e può servire anche per collocarvi le offerte nel momento che si presentano al nume, come lo veggiamo in un rilievo capitolino presso Foggini: Rilievi capitolini tav. 42.

nello stesso tempo una relazione di somiglianza e di opposizione sorprendente, la quale è molto istruttiva intorno alle leggi dell' antico diritto sacerdotale. La loro differenza è quasi la stessa con quella dei sacrificj con fuoco e senza fuoco. È però rimarchevole che queste mense principalmente sono adoperate in riti espiatorj, nei quali i sacrificj non sono dedicati agli dei per onorarli, ma piuttosto come riscatto della vita di chi gli offre volendo con essi placare l'ira della divinità e sottrarsi alla pena, in fine come oggetti di esecrazione. Un esempio eminente di questo genere ce lo offrono le mense proprie al culto della Ecate, facenti parte d'un costume molto interessante, usato in Atene. Gli antichi scrittori raccontano [1], che precisamente nel novilunio di ciascun mese verso la sera i ricchi e benestanti erano usati di portare dalle loro case viveri e commestibili nei sacelli della Ecate sparsi in gran numero per tutte le strade della città [2]. Questi sacrificj si chiamavano Ἑκάτης δεῖπνα e consistevano in ova e pani, ed anche in altri generi [3]. Propriamente le offerte così presentate al nume come oggetti d'esecrazione non dovevano essere mangiate [4], ma la necessità spinse i po-

[1] Dicono gli scoliasti di Aristofane nei commentarj al Pluto v. 594: Τὴν Ἑκάτην ἐν ταῖς τριόδοις ἐτίμων τὸ παλαιὸν διὰ τὸ τὴν αὐτὴν Σελήνην καὶ Ἄρτεμιν καὶ Ἑκάτην καλεῖσθαι· κατὰ δὲ τὴν νουμηνίαν οἱ πλούσιοι ἔπεμπον δεῖπνον ἑσπέρας ὥσπερ θυσίαν τῇ Ἑκάτῃ ἐν ταῖς τριόδοις· οἱ δὲ πένητες ἤρχοντο πεινῶντες καὶ ἤσθιον αὐτὰ καὶ ἔλεγον ὅτι ἡ Ἑκάτη ἔφαγεν αὐτά· conf. Rathgeber Annali 1840 p. 73, Lobeck Aglaopham. p. 1336 e C. F. Hermann *Gottesdienstl. Alterth.* § 15 A. 15.

[2] Vedi Schol. ad Aristoph. Vesp. 804. ἱερὸν Ἑκάτης: ὡς τῶν Ἀθηναίων πανταχοῦ ἱδρυμένων αὐτὴν ὡς ἔφορον πάντων καὶ κουροτρόφον·

[3] Schol. ad Aristoph. Plut. 594: Ἔθος ἦν ἄρτους καὶ ἄλλα τινα κατὰ μῆνα τιθέναι τῇ Ἑκάτῃ τοὺς πλουσίους, λαμβάνειν δ' ἐξ αὐτῶν τοὺς πένητας· ἀπὸ τῶν ἱερῶν γὰρ οἱ πτωχοὶ ζῶσιν·

[4] La forza di questi sacrificj offerti nel novilunio alla Ecate non fu giustamente intesa da quelli dotti, i quali hanno creduto, che que-

veri e mendicanti a disprezzare la legge del culto e regolarmente, come dicono gli antichi, nella notte seguente questi cibi erano portati via e mangiati con piacere dalla poveraglia. Col tempo quest' uso divenne una beneficenza ordinaria accordata ai poveri [1], ed Aristofane dice [2], che chi volesse accuratamente decidere la questione, se la povertà o la ricchezza sia più preferibile dall' uomo, dovesse domandarlo alla Ecate, e racconta poi con uno scherzo, come alcuni poveri troppo avidi di questi regali si affrettassero di rapire i doni prima quasi che fossero deposti. Luciano [3] deride i Cinici, i quali nella loro affettata povertà e umiltà ricercavano con gran piacere queste cene vili; Demostene nella sua orazione contro Conone § 39 riferisce come un segno della estrema rozzezza e sceleratezza di quest' uomo, che coi suoi compagni si era cibato del sacrificio offerto da loro stessi alla Ecate. In altri luoghi però [4] il rimprovero vien indirizzato ai donatori

sti doni non fossero altro che i residui delle solite cene presentati come un tributo di ringraziamento alla dea. La vera significazione però era piuttosto quella d'una espiazione, come l'ha ben dimostrato il sig. Stark in un supplemento alla dichiarazione di Hermann l. c. § 15 A. 16, citando un luogo di Plutarco Quaest. convival. VII, 6, 3, § 12 p. 864 ed. Dübner: ὥστε πάσχειν τοὺς δειπνίζοντας ἃ πάσχουσιν οἱ τῇ Ἑκάτῃ καὶ τοῖς ἀποτροπαίοις ἐκφέροντες τὰ δεῖπνα μὴ γευομένους αὐτοὺς μηδὲ τοὺς οἴκοι, πλὴν καπνοῦ καὶ θορύβου μετέχοντας. Quindi riluce che una legge severa proibiva i donatori di gustare e di cibarsi di queste offerte, solamente come sembra per il motivo di esser colpiti da esecrazione.

[1] Schol. ad Lucian. Dial. mort. 1, 2. τῷ μὲν οὖν λόγῳ τῇ δαίμονι ταῦτα ἀνεῖτο, ἔργῳ δὲ τῶν ἀπορούντων εἰς εὐπορίαν.

[2] Aristoph. Plut. 594. παρὰ τῆς Ἑκάτης ἔξεστι τοῦτο πυθέσθαι Εἴτε τὸ πλουτεῖν εἴτε τὸ πεινῆν βέλτιον· φησὶ γὰρ αὕτη Τοὺς μὲν ἔχοντας καὶ πλουτοῦντας δεῖπνον προφέρειν κατὰ μῆνα, τοὺς δὲ πένητας τῶν ἀνθρώπων ἁρπάζειν πρὶν καταθέσθαι.

[3] Lucian. Dial. mort. 1, 1, p. 331 e 22, 3, p. 425 ed. Reitz.

[4] Athenaeus VII pag. 313 b. Ἑκάτης βρώματα καλεῖ τὰς μαινίδας διὰ τὴν βραχύτητα.

stessi, i quali spesse volte facevano i loro sacrificj con troppa scarsezza. Di tutto quest' uso assai esteso le mense sacre sembra che abbiano fatto parte necessaria ed importante, imperocchè a cotali cibi, non destinati al fuoco, ma esposti ed abbandonati dai sacrificanti, non convenivano are o altari, ma mense, le quali secondo ogni probabilità avevano la forma di quelle pubblicate dal Brunn nell' articolo accennato. Considerato l'insieme di tutte queste notizie, non sembra dubbioso, che la scena della pittura in discorso non rappresenti l'apparecchio d'una mensa della Ecate colle solite vivande. Fra i viveri usati in questo sacrificio espressamente vengono nominati pani, ova, formaggio, ma si può però credere, che nessun altro genere fosse escluso [1], e che l'abbondanza della cena solamente dipendeva dalla gentilezza dei sacrificanti.

Adottata la coerenza della nostra scena col culto della Ecate, con sorprendente verosomiglianza ci si offre una semplicissima interpretazione anche per questo piccolo oggetto a prima vista assai strano ed oscuro, l'edicola nella sommità del legno. Sappiamo che in Atene in quasi tutte le strade della città avanti le porte di casa stavano piccoli sacelli della Ecate, chiamati Ἑκατεῖα; questo ce lo insegna chiaramente un luogo d'Aristofane nelle Vespe [2], nel quale un vecchio cittadino d'Atene amantissimo di liti forensi, Filocleone, dice, che una

[1] Schol. ad Aristoph. Plut. 594 dice: ἄρτους καὶ ἄλλα τινα· vers. 596. δεῖπνον ἐξ ὠῶν καὶ τυροῦ τετηγανισμένου·

[2] Aristoph. Vesp. 800-804. ἠκηκόειν γὰρ ὡς ... ἐν τοῖς προθύροις ἐνοικοδομήσοι πᾶς ἀνὴρ Αὑτῷ δικαστηρίδιον μικρὸν πάνυ Ὥσπερ Ἑκατεῖον πανταχοῦ πρὸ τῶν θυρῶν· Lo scoliasta dice: Ἑκάταιον Ἑκάτης ἄγαλμα, τὸ Ἑκατήσιον λεγόμενον· τῇ προσῳδίᾳ Καλλίστρατο ὡς ἐπινίκιον· ἔν τισι γὰρ εὕρηται Ἑκατεῖον· Aristoph. Ranae 366. κατατιλᾷ τῶν Ἑκαταίων e qui lo scoliasta. Esichio I pag. 1125: Ἑκαταῖα τὰ πρὸ τῶν θυρῶν τῆς Ἑκάτης ἀγάλματα·

volta in tempi migliori ciascun cittadino aveva avanti la sua casa un proprio piccolo tribunale somigliantissimo alla forma degli Ecatei. Le parole d'Aristofane espressivamente ricordano una piccola edicola e questa nostra sembra ottimamente convenire alle sue parole. Non può far ostacolo alla nostra congettura, che l'edicola si trovi nella sommità d'un legno [1]. Questo legno potremo interpetrarlo per una colonnetta. Una bella analogia ci mostra il costume usato nel culto del Priapo, imperocchè i piccoli sacelli di questo dio degli orti in alcune rappresentazioni di gemme [2] si vedono in somigliantissima maniera posti o in colonnette di legno o

[1] Il tempietto della nostra pittura senza dubbio dall' artista è ideato non come oggetto di ornamento o emblema d'una carica o di una funzione religiosa, ma come un vero sacello. Nulla di meno non sarà inutile di mettere in confronto una rappresentazione, che a primo colpo d'occhio si riconosce come appartenente a quel genere di ornamenti sacerdotali. In un bel vaso dipinto riportato dal Raoul Rochette *Monuments inédits* t. LXXVIII veggiamo un vecchio vestito a foggia di sacerdote in ricco costume e con corona d'alloro, il quale regge nella sua destra uno scettro artificiosamente lavorato, nella di cui sommità si vede un piccolo frontone d'un tempio. Le interpretazioni dell' insieme di questa rappresentazione proposte dagli uomini dotti sono assai differenti. Raoul Rochette *Texte* p. 409 la prende per una iniziazione ai misteri, attribuendo al vecchio la dignità d'un ierofante. O. Müller nelle *Göttinger Gelehrte Anzeigen* 1834 p. 183 (Gennaio) crede riconoscere una scena dell'Edipo tiranno di Sofocle, dove Tiresia, condotto da un ragazzo, si avvicina all' Edipo per pronunziare il suo funesto e formidabile presagio. Quindi questo legno colla edicola da lui vien chiamato uno scettro mantico. Friederichs, *Praxiteles* p. 121 crede accennata la prima scena dell' Edipo tiranno e prende il vecchio in ricco vestito per questo sacerdote, che conversa con Edipo, fornito coll' emblema della sua carica. Ma qualunque sia la vera significazione di questo oggetto, non è altro che un semplice simulacro, mentre che quello del nostro dipinto è un vero e indipendente sacello.

[2] Nella opera: *Novus thesaurus gemmarum veterum ex insignioribus dactyliothecis selectarum Vol. I-III. Romae* 1781-1788. *Sumptibus Venantii Monaldinii*, confronti vol. II. tav. 57-67 ed il disegno primo del primo volume nella fronte dei prolegomeni del Passeri.

in ammassi di pietra o in una base alzata per esser difesi da atterramenti ed oltraggi. In un solo punto discorda la nostra pittura; perchè in tutte queste edicole chiaramente si vede espressa la statua del dio; mentre che l'edicola della Ecate è vuota. Ma questa mancanza senza dubbio si deve interpetrare non per un motivo proprio del soggetto, ma piuttosto per una insufficenza dell' arte del pittore, il quale non trovando ancora fissato un certo tipo per esprimere una piccola statua, e diffidando di potere imitare la natura stessa in contorni così stretti, rinunziò del tutto a quest'esperimento. Ma questa modestia non può impedirci di supporre, che la statua di Ecate sia immaginata come veramente facente parte del suo santuario.

In quanto dunque alla significazione generale del nostro dipinto gli indizj i più convincenti convengono per caratterizzarlo come una cerimonia relativa al culto d'Ecate. Ma ancora manca una accurata definizione delle relazioni esistenti fra le persone attrici, le quali già a primo colpo d'occhio si riconoscono come riunite sotto un rapporto importante. I dubbj i più rilevanti ci si offrono nella figura del vecchio, il quale per il suo gesto vivace ed espressivo vien accennato come persona principale della scena. Al primo aspetto ci nasce la congettura, che quest' uomo sia forse uno di quei mendicanti, che solevano appropriarsi i doni destinati ad Ecate, ma fa ostacolo a questa congettura primieramente la benda nella sua testa, che indica una persona occupata in sacra funzione, e poi ci raccontano gli antichi scrittori, che ordinariamente i poveri venivano durante la notte e che soltanto quelli, che avevano deposto ogni pudore, o spinti dalla povertà o per una falsa filosofia osavano violare questa legge. Un'altra congettura potrebbe portarci a credere, che questa per-

sona sia un sacerdote; ma anche questa accuratamente esaminata non può ammettersi, perchè i sacrificj della Ecate sono piuttosto d'un carattere privato che pubblico, e vengono curati dai membri principali delle famiglie. L'opinione dunque la più probabile, alla quale non potrebbe farsi una opposizione fondata, sarebbe che dovessimo riconoscere qui un padre di famiglia, che sta in atto di amministrare una sacra cerimonia. La cerimonia come la dobbiamo interpetrare, fa nascere alcuni dubbj. La patera nella mano destra ed il fiasco nella sinistra fanno pensare ad una libazione. Ma questa opinione facilmente può rifiutarsi, perchè colla libazione, parte importante ed essenziale del sacrificio, non converrebbe in nessun modo, che le donne fossero assise. Ordinariamente i sacrificj vengono eseguiti in piedi dai sacrificanti, ed a questa regola non si troverebbero che pochissime e ben fondate eccezioni. La cerimonia dunque in cui stanno occupate le persone, siccome non può essere una parte essenziale del sacrificio stesso, deve esser cercata fra i riti, che servivano di apparecchio. Sotto questo rapporto divien importantissimo il mazzetto di rami d'olivo nella mano sinistra del vecchio, che confrontato colla patera nella destra non può lasciare nessun dubbio sopra la natura della cerimonia, imperocchè per cotali indizj chiaramente vien caratterizzata una aspersione. Alla aspersione si aggiungeva una preghiera inalzata al nume; la bocca del vecchio ampiamente aperta fa credere, che questa da lui venga pronunziata ad alta voce. Nei sacrificj ordinarj, che si facevano per venerare e ringraziare una divinità, un pezzo del legno [1], destinato al sacrificio, fu intinto nella acqua santa, e con questo il padrone del sacrificio soleva

[1] Hermann *Gottesdienstl. Alterth.* § 23. A. 6. Aristoph. Pax. 959. φέρε δὴ τὸ δαλίον τόδ' ἐμβάψω λαβών.

aspergere i partecipanti. Nei sacrificj espiatorj però sembra che sia stato legittimo l'uso d'un ramo d'alloro, perchè a quest' albero sacrato ad Apolline si attribuiva una special' efficacia per la purificazione dei difetti. Ma l'alloro, benchè usato per lo più in questa cerimonia, non può togliere l'uso di altri alberi adoperati colla stessa forza in tali culti espiatorj. Un ramo d'olivo chiaramente in una cerimonia di aspersione si trova mentovato da Virgilio (Aen. VI, 230), il quale racconta, che i compagni di Enea dopo la sepoltura di Miseno vennero purificati in questo modo, che uno di loro, Corineo, amministrasse la cerimonia, come dice il poeta: « *spargens rore levi et ramo felicis olivae Lustravitque viros* ». Servio nel suo commentario all' Eneide [1], appoggiandosi sulla testimonianza di Donato, dice, che sebbene volgarmente in questa cerimonia fosse usato l'alloro, Virgilio in questo caso per una cagione particolare abbia sostituito l'olivo; imperocchè un albero d'alloro nato nello stesso giorno, che diede la luce all'imperadore Augusto, era quasi considerato come un pegno della sua salute ed un simbolo della sua vita, e per questo il farlo adoperar in una cerimonia lugubre avrebbe potuto offenderlo. Questa interpretazione vien giudicata vera anche dal sig. Stark [2], ma sembra piuttosto una di quelle favole immaginate dai grammatici collo studio di voler interpretare tutto. Virgilio, la di cui ammirabile e profonda dottrina della scienza del diritto sacerdotale vien provata da tanti argomenti, senza dub-

[1] Servius ad Aen. VI, 230: *Felicis olivae*: *arboris festae. Sed moris fuerat, ut de lauro fieret, quod propter Augustum mutavit, ut dicit Donatus. Nam nata erat laurus eo die, quo natus est Augustus in palatio*; *unde triumphantes coronari consueverant*; *propter quam rem noluit laurum dicere ad officium lugubre pertinere.*

[2] In un supplemento al Hermann l. c. § 23. A. 6.

bio ha fatto allusione ad un uso dell' olivo nei culti espiatorj forse trascurato e raro, ma veramente una volta praticato. Affidandoci dunque all' autorità di questo sommo poeta possiamo pure nel nostro dipinto riconoscere la cerimonia d'una aspersione con rami d'olivo, la quale precede il sacrificio stesso. Il liquore, del quale il vecchio fa uso, può prendersi facilmente per acqua marina, attribuendosi anche a questa un gran valore [1] nello estinguere e togliere i peccati, ma naturalmente questo pensiero non pretende altra probabilità che quella d'una congettura.

Meritano una parola anche le iscrizioni aggiunte al nostro dipinto. L'una che si trova nello spazio fra il vecchio e la tavola, dice ΠΑΙϹ, e senza dubbio fa allusione alla formola frequentissima ὁ παῖς καλός. L'altra però presentandoci il vocabolo MYϟTA sembra accennare una relazione più importante, ma quali siano i misteri accennati, sarebbe difficile a dire. Sappiamo, che la Ecate faceva parte della sacra teologia dei misteri delle dee eleusinie, ma sarebbe una opera assai infruttuosa lo azzardare congetture sopra la relazione del nostro dipinto con questi sacrificj. Potrebbe piuttosto credersi, che siccome spesse volte le iscrizioni dei vasi dipinti non hanno nessun certo significato, così anche nella nostra ci si offra invece d'un serio insegnamento piuttosto un piccolo capriccio dell' artista.

E. Lübbert.

[1] Euripide Iphig. Taur. 1193 dice: θάλασσα κλύζει πάντα τἀνθρώπων κακά.

ISCRIZIONE ATLETICA NAPOLETANA.
(*Tav. d'agg. G.*)

Alla liberalità e singolar cortesia del sig. cav. Fiorelli, direttore del Museo nazionale di Napoli, dobbiamo un' iscrizione greca poco fa ritrovata in quella capitale, mentre alcuni muratori lavoravano presso un edifizio posto sulla via di S. Anna alle paludi. Essa, secondo narra il sig. D. Gennaro Galante che sul primo la diede alla luce nell' apologista cattolico di Napoli [1], fu rinvenuta a sette palmi sotterra ed è incisa in una lapide di marmo di palmi napoletani pressochè 4 di larghezza e 6 di lunghezza, sostenuta da un antico muro laterizio. Il luogo del ritrovamento, come m'avvertì il ch. Fiorelli, non è lontano dal sito, in cui si scavò anni sono una simile lapide di certo M. Aurelio Artemidoro, pubblicata dal cav. Giuseppe Maria Fusco in apposito opuscolo; la quale non essendo venuta a conoscenza generale de' dotti, stimo pregio dell'opera il riprodurla qui unitamente a quella recentemente ritrovata [2].

Dal Fusco desumo la notizia ch'essa venne fuori al cadere dell'anno 1837 nella strada che resta di rincontro a Porta nolana e che dalla vicina chiesa ha ricevuto il nome dei SS. Cosma e Damiano; ivi cavandosi un pozzo alla piccola casa prossima al primo ponte che valicasi da chi muove per la strada ferrata di Capua, d' accosto allo spazio a foggia di trapezio che le dà cominciamento, e dove cinque anni dopo furono sco-

[1] L' articolo estratto da quel periodico, intitolato: Illustrazione di una lapide antica recentemente ritrovata a Napoli, per Gennaro Galante chierico napolitano, Napoli 1865, p. 14, 8°, mi fu pure comunicato dalla gentilezza dell' amico Fiorelli.

[2] L' opuscolo del Fusco è intitolato: sulla greca iscrizione posta in Napoli al lottatore Marco Aurelio Artemidoro, Napoli 1863 pp. 71, 4° con una tavola in litografia.

perte anticaglie, dallo stesso sig. Fusco ricordate primamente nel Bullettino archeol. napol. I n. 11 p. 81 segg., alla profondità di circa 20 palmi dall' odierno livello si scoprirono gli avanzi di una strada antica formata da grossi macigni. Attaccato ad essa strada, così continua il Fusco (p. 7), si rinvenne ben formato sepolcro coverto di marmo bianco, ma non di buona qualità, con greca iscrizione incisavi, la quale poggiava al suolo pel lato corto, essendo di figura rettangolare, larga palmi due e due terzi con poco più, quattro e mezzo alta. Munita del segno dell' ascia nel margine superiore, da sei corone, poste tre sopra tre sotto l'epigrafe, la lapide vien spontaneamente riconosciuta come spettante ad un atleta, vincitore in varj ludi, i nomi dei quali leggonsi all'interno de' ridetti premj agonistici. La trascriviamo qui come ce la offre la litografia del sig. Fusco, notando sull'autorità sua anche le foglie, dalle quali son formate le corone relative, avvertendo però che alcune d'esse anche da lui non si son potute verificare con tutta certezza:

alloro	*quercia*	*alloro*
ΚΥΖΙΚΟΝ ΚΟΙΝΑΑCΙ ΑCΠΑΙ ΔωΝ	ΠЄΡΓΑΜΟΝ ΤΡΑΙΑΝЄΙΑ ΑΓЄΝЄΙωΝ	ΚΟΜΜΟ ΔЄΙΑЄΝΚΑ ΠΠΑΔΟΚЄΙ ΑΑΓЄΝЄΙ ωΝ

ΜΑΡ · ΑΥΡΗΛΙΟΣ · ΑΡΤЄΜΙΔω
ΡΟΣ · ΣΕΤΤΗΝΟΣ · ΑΝΗΡ · ΠΑΛΑΙΣ
ΤΗΣ · ΖΗΣΑΣ · ЄΤΗΚ5ΜΗΝЄΣΘ
ΝЄΙΚΗΣΑΣ · ΑΓωΝΑΣ

olivo	*viole*	*alloro*
ΚΥΖΙΚΟΝ ΚΟΜΜΟΔЄΙ ΑΑΓЄΝЄΙ ωΝ	ΝЄΙΚΑΙ ΑΝΚΟΜΜΟ ΔЄΙΑΙЄΡΑΝ	ΑΥΓΟΥCΤЄΙ ΑЄΝΠЄΡ ΓΑΜωΙЄ ΡΑΝ

Κύζικον
κοινὰ Ἀσί
ας παί
δων

Πέργαμον
Τραϊάνεια
ἀγενείων

Κομμό
δεια ἐν Κα
ππαδοκεί
α ἀγενεί
ων

Μάρ(κος) Αὐρήλιος · Ἀρτεμίδω
ρος · Σεττηνὸς · ἀνὴρ παλαισ
τὴς · ζήσας · ἔτη κς´ μῆν[α]ς θ´
νεικήσας · ἀγῶνας

Κύζικον
Κομμόδει
α ἀγενείων

Νείκαι
αν Κομμό
δεια ἱεράν

Αὐγούστει
α ἐν Περ
γάμῳ ἱε
ράν

A questo monumento poi corrisponde perfettamente la nuova lapide, più grande però, come lo dimostrano le misure anzi riferite, e molto più ricca di corone e di onori atletici, mentre ne presenta non meno di diciassette, registrando in esse ventotto vittorie, alle quali s'aggiunge la vittoria olimpica di Pise, messa senza corona al disopra di tutte le altre. L'importanza del monumento ci ha indotto a farlo disegnare dall'esperta mano del sig. F. Gargiulo e di pubblicarlo sulla tav. d'agg. G; intanto ne riportiamo qui l'epigrafe per maggior comodo de' nostri lettori trascrivendola puranche in caratteri minuscoli, Anche questa lapide è munita del segno dell'ascia, collocatole al lato sinistro di chi guarda, e ad essa sul destro margine è posto di rimpetto un altro segno che non ricordo d'aver rincontrato in altri titoli sepolcrali, ma che forse potrà ritenersi esso pure per un istrumento fabbrile occorrente alla lavorazione del marmo. Le corone, come vedesi indicato nel disegno, mostrano varj generi di fogliame, che non oso precisare, il che del resto non sarebbe privo d'interesse per la maggior conoscenza de' ludi sacri de' Greci ed Italici.

M · ΑΥΡ · ΕΡΜΑΓΟΡΑΣΜΑΓΝΗΣ
ΣΙΠΥΛΟΥΠΑΛΑΙΣΤΗΣΞΥ
ascia ΣΤΑΡΧΗΣΑΚΤΙΩΝΚΑΙΜΟΜΨΟΥ *instrumentum*
ΕΣΤΙΑΣΚΑΙΜΑΓΝΗΣΙΑΣΤΗΣΠΑ *fabrile?*
ΤΡΙΔΟΣΠΡΩΤΕΛΛΗΝΟΔΙΚΗΣ sic
ΟΛΥΜΠΙΩΝΕΝΕΦΕΣΩΚΑΙΕΝ
ΣΜΥΡΝΗΝΕΙΚΗΣΑΣΙΕΡΟΥΣΑΓΩ
ΝΑΣ · ΚΘ · ΚΑΙΘΕΜΑΤΙΚΟΥΣ · ΡΚΖ

ΟΛΥΜΠΙΑΕΝΠΕΙΣΗΙΕΡΑΝΑΛΛΑΣΙΕΡΑΣ·ΙΗ

ΑΚΤΙΑ	ΝΕΜΕΙΑ	ΑΣΠΙΔΑ	ΙΣΘΜΙΑ	ΠΑΝΑΘΗ ΝΑΙΑ
Β	Γ	Β	Β	Β

ΠΑΝΕΛΛΗ ΝΙΑ	ΟΛΥΜ ΠΕΙΑ	ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ ΕΝΑΘΗΝΑΙΣ	ΠΟΤΙΟ ΛΟΥΣ
Β		Β	Β

ΚΟΙΝΟΝ ΑΣΙΑΣΕΝ ΣΜΥΡΝΗ	ΟΛΥΜΠΙΑ ΕΝΣΜΥΡΝΗ	ΟΛΥΜΠΙΑ ΕΝΕΦΕΣΩ	ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ ΕΝΕΦΕΣΩ

ΒΑΛΒΙΛΛΗΑ ΕΝΕΦΕΣΩ	ΑΥΓΟΥΣΤΕΙΑ ΕΝΠΕΡΓΑΜΩ	ΤΡΑΙΑΝΕΙΑ ΕΝΠΕΡΓΑΜΩ	ΑΛΕΙΑ ΕΝΡΟΔΩ
	Γ		

Μ · Αὐρ(ήλιος) Ἑρμαγόρας Μάγνης
Σιπύλου, παλαιστής, ξυ-
στάρχης Ἀκτίων καὶ Μομψου-
εστίας καὶ Μαγνησίας τῆς πα-
τρίδος, πρω[θ]ελληνοδίκης
Ὀλυμπίων ἐν Ἐφέσῳ καὶ ἐν
Σμύρνῃ, νεικήσας ἱεροὺς ἀγῶ-
νας εἴκοσιν ἐννέα καὶ θεματικοὺς ἑκατὸν εἴκοσιν ἑπτά.

Ὀλύμπια ἐν Πείσῃ ἱερὰν, ἄλλας ἱερὰς ὀκτωκαίδεκα.

Ἄκτια δίς	Νέμεια τρίς	Ἀσπίδα δίς	Ἴσθμια δίς	Παναθή- ναια δίς

Πανελλή- νια δίς	Ὀλύμ- πεια	Ἀδρίανεια ἐν Ἀθήναις δίς	Ποτιό- λους δίς
κοινὸν Ἀσίας ἐν Σμύρνῃ	Ὀλύμπια ἐν Σμύρνῃ	Ὀλύμπια ἐν Ἐφέσῳ	Ἀδριάνεια ἐν Ἐφέσῳ
Βαλβίλληα ἐν Ἐφέσῳ	Αὐγούστεια ἐν Περγάμῳ τρίς	Τραιάνεια ἐν Περγάμῳ	Ἄλεια ἐν Ῥόδῳ

Le grandi feste nazionali degli antichi Greci, le olimpie, pizie, nemee, istmie, nelle quali tanta parte prendevano gli esercizj ginnici ed atletici, non solamente si mantennero in uso, dopochè da lungo tempo era perita l'indipendenza della patria, ma furono anzi sempre più imitate dalle città più o meno importanti delle altre regioni elleniche che rivaleggiavano con quelle feste antiche per l'istituzione di simili ludi sacri. Numerosissime sono perciò le menzioni che ne troviamo nelle iscrizioni dell' epoca imperiale. Vero è che i Romani, avvezzati a' combattimenti cruenti e più eccitanti dell' anfiteatro, da principio mostrano di non aver amato molto gli spettacoli dello stadio. Quando Cicerone scrive a M. Mario di non poter credere si diletti di vedere atleti, mentre dispreggiava eziandio i gladiatori (*ad fam.* 7, 1, 3), esprime senza dubbio il sentimento della grande maggioranza del romano popolo, e lo stesso Pompeo confessò d'aver perduto *ope-*

ram et oleum, quando esibì lo spettacolo di atleti nella dedicazione del suo teatro (l. l.). Benchè fin dall'anno 186 Fulvio Nobiliore avesse introdotto quegli spettacoli (Liv. 39, 22), facendo molti atleti venir dalla Grecia, e benchè Sulla ne avesse magnificato il trionfo mitridatico (Appian. B. c. 1, 99), nondimeno restano rare assai le menzioni che di esse ci conservano gli annali della storia romana (cf. Friedlaender *Sittengeschichte* II p. 304), finchè avendo Cesare Augusto rinnovato nell' occasione della vittoria aziaca l'antica festa delle *Actia* da celebrarsi ogni quinto anno ad Apolline nella stessa città di Nicopoli da lui fondata (Strabo 7 p. 325 C), il senato decretò puranche l'istituzione d'una simile festa quinquennalizia nella stessa città di Roma (Dio 51, 19), alla quale lo stesso imperatore presiedette per la prima volta nell'anno 726 insieme con M. Agrippa (l. l. 53, 1). Dopo non molti anni cessarono, è vero, i ludi aziaci nella capitale (Friedlaender l. l. p. 306); ma avvezzatasi intanto anche a quegli spettacoli, la plebaglia romana suoleva di già chiedere ai magistrati certami greci (Tac. Ann. 14, 21). Tacciamo di quelli esibiti da Caligola e Claudio, che non erano dati che in certe e definite occasioni (l. l. p. 307): ma di influenza maggiore su' costumi romani si fu l'istituzione fatta da Nerone della festa sacra delle Neronee, tutta adornata sul modello delle feste greche, che a spese dell' erario pubblico ogni quinto anno era destinata a ripetersi (v. i passi degli autori l. l. p. 307. 308), e quando poco dopo anche questi ludi cessarono, il grand' agone capitolino fondato nell' anno 86 da Domiziano e stimato eguale all' agone olimpico (Ῥώμην Καπιτώλεια Ὀλύμπια C. I. Gr. 2810 b *add.*), acquistò bentosto considerazione maggiore, la quale fino nel medio evo in un certo modo si mantenne nella memoria

degli uomini, come attestano le incoronazioni de' poeti fatte nel Campidoglio per opera del senator romano (Friedlaender l. l. p. 309 segg.). Non occorre mentovare gli agoni da altri imperatori in Roma istituiti che tutti senza dubbio a' ludi musici univano i ginnici ed atletici (l. l. p. 312): a noi basta il fatto che, ad onta dell' opposizione di uomini più gravi e severi, nella capitale eziandio i ludi greci sempre più si insinuavano, finchè mano a mano anche Romani cominciarono a dedicarsi non solamente agli esercizi atletici, ma ad esibire eziandio pubblicamente l' abilità acquistata (l. l. p. 313 segg.). Nondimeno era la Grecia e l' Oriente ellenico che a preferenza fornivano atleti per i grandi agoni sacri anche in Roma ed in Italia, ed assai numerosi sono i monumènti superstiti di quelli. Contuttociò è degno d'esser osservato che presso i Romani la posizione civile degli atleti era di molto superiore a quella degli istrioni e gladiatori. Così sembra che, come ne' ludi sacri della Grecia, similmente negli agoni imperiali non si ammettessero se non ingenui, e ci mostrano le iscrizioni superstiti che le stesse autorità pubbliche romane trattassero con certi riguardi gli atleti greci. Essi formavano allora società rette da sacerdoti ed altri presidi, che da una città all' altra si recavano per partecipare alle feste, onde si chiamano περιπολιστικαὶ σύνοδοι (C. I. Gr. 349 ; 3476 b; 5804), e fra siffatte società era in ispecie celebre nel secondo secolo dell' era nostra la così detta sacra società atletica de' vincitori coronati de' ludi sacri, cultori d' Ercole (ἱερὰ ξυστικὴ σύνοδος τῶν περὶ Ἡρακλέα ἀθλητῶν ἱερονεικῶν στεφανειτῶν C. I. Gr. 5906; cf. Franz vol. III p. 780), che aveano una stazione in Roma. Il loro capo era nello stesso tempo preposto a' bagni imperiali, e gli imperatori Adriano ed Antonino Pio loro accordarono un locale per riunirsi, per sacrificare e per conservare

i loro archivj (C. I. Gr. 5906 segg. cf. Friedlaender l. l. p. 317 segg.).

In Italia era, all' infuori di Roma, Napoli la città più delle altre celebre per i sacri suoi agoni. Ivi, narraci Strabone (V p. 274 C), moltissimi vestigi si conservano di costumi ellenici, di ginnasj ed efebei e fratrie e nomi greci; ora inoltre vi si celebra ogni quinto anno per parecchi giorni un sacro agone musico e ginnico che rivaleggia co' più rinomati della Grecia stessa [1]. Erano esse le Augustalia (Σεβαστὰ) fondatevi fin dall' anno 755 della città (cf. Franz C. I. Gr. III p. 732), chiamate più pienamente Ἰταλικὰ Ῥωμαῖα Σεβαστὰ (C. I. Gr. 5805), la gran dignità delle quali ci vien indicata dallo stesso epiteto di ἰσολύμπια aggiuntovi. Era naturale adunque che a Napoli confluissero gli atleti, in ispecie dopochè alle sue feste s' associarono quelle di Pozzuoli, di cui in appresso avremo a ragionare. Indi la frequente menzione di Napoli nelle iscrizioni atletiche; indi i numerosi monumenti di tal genere venuti alla luce dal suolo napoletano (cf. C. I. Gr. 5804-5806), che dalle nuove nostre iscrizioni ricevono un aumento tanto cospicuo.

La prima di queste, quella cioè dichiarata dal ch. Fusco, dalla menzione delle Κομμόδεια vien spontaneamente assegnata ad un' età non anteriore all' impero di quell' Augusto [2]. Nativo di Sette (Σέτται) della Meonia

[1] Πλεῖστα δ' ἴχνη τῆς Ἑλληνικῆς ἀγωγῆς ἐνταῦθα σώζεται, γυμνάσιά τε καὶ ἐφηβεῖα καὶ φρατρίαι καὶ ὀνόματα Ἑλληνικά· νυνὶ δὲ πεντετηρικὸς ἱερὸς ἀγὼν συντελεῖται παρ' αὐτοῖς μουσικός τε καὶ γυμνικὸς ἐπὶ πλείους ἡμέρας, ἐνάμιλλος τοῖς ἐπιφανεστάτοις τῶν κατὰ τὴν Ἑλλάδα.

[2] Un Aurelio Septimio che in esse vinse (C. I. Gr. 4472), mostra che mantenevansi in uso per qualche tempo dopo di lui, se non le vogliamo credere anche istituite dopo la sua morte a cagione della consecrazione di Commodo per mezzo di Settimio Severo. Vero è che in Tarso gli erano dedicate sotto nome d'Ercole (Ἡράκλεια Κομμόδεια

su' confini della Misia, Lidia e Frigia (Ptolem. V, 2), Aurelio Artemidoro avea riportato la vittoria in sei agoni, tutti di città asiatiche: due volte a Cizico, come ragazzo cioè ne' giuochi comuni dell' Asia, e più tardi fra gli adolescenti ne' giuochi dedicati a Commodo; ne' medesimi nella stessa categoria nella Cappadocia, e di nuovo a Nicea, pare, fra gli uomini; due volte parimenti a Pergamo, nelle Traianee fra gli imberbi, nelle Augustalia, come pare, fra gli uomini. Rimettendo alle osservazioni da farsi intorno alla seconda lapide la spiegazione di alcune particolarità che anche in questa ricorrono, noteremo solamente che Aurelio Artemidoro morì nella giovine età di ventisei anni ed otto mesi, forse venuto in Napoli per far mostra anche in Italia della sua abilità e delle sue forze. Intanto passeremo a considerar l' altra lapide, la quale, più importante per molti riguardi, a motivo della forma de' caratteri alquanto migliore e forse anche a causa della mancanza delle Commodeia, tanto spesso mentovate nel primo titolo, potrà assegnarsi ad un tempo di alcuni anni più antico, benchè il nome di M. Aurelio Ermagora non permetta di riportarla più indietro della seconda metà del secolo secondo [1]. Nato a Magnesia al Sipilo, egli vien qualificato come lottatore (παλαιστής) che avea ottenuto i maggiori onori nella corporazione degli atleti. Era stato cioè ξυστάρχης delle feste aziache

l. l. 4472), portato da lui durante la vita, nè osta nulla al crederlo fondate, quando egli era fra' vivi. In ogni modo la lapide in discorso spetterà alla fine del secondo o al principio del terzo secolo.

[1] Ermagora sembra non esser stato liberto dell' imperatore M. Aurelio, ma aver assunto i nomi di lui in memoria della cittadinanza romana da lui conferitagli. Il che tutti sanno esser stato costume de' peregrini ammessi a quel diritto, mentre essi considerarono come patrono chi lor avea procurato quell' onore.

ed a Mopsuestia ed a Magnesia sua patria (ξυστάρχης Ἀκτίων καὶ Μομψουεστίας καὶ Μαγνησίας τῆς πατρίδος). Potrebbe dubitarsi, se la dignità indicata con quelle parole sia una doppia, oppure una triplice, vuo' dire, se le feste aziache summentovate spettino a Mopsuestia ed a Magnesia, oppure debbano ritenersi per i giuochi originarj d'Azio da Cesare Augusto rinnovati a Nicopoli. A me pare più verosimile quest' ultima ipotèsi: imperocchè, quantunque feste aziache si conoscano in Alessandria ed Antiochia (C. I. Gr. 5804; cf. Friedlaender l. l. p. 305) e possa perciò supporsi la loro esistenza anche nelle città anzimentovate, mi distoglie nondimeno da cotal pensiere l'osservazione che nella nostra lapide, come ordinariamente nelle iscrizioni di tal genere, il paese de' giuochi relativi lor vien aggiunto mediante la particola ἐν. Arroge la particola καί, che due volte posta non pare potersi giustificare se non nel modo da me indicato. Vero è che non mi ricordo d'esempj della voce ξυστάρχης che significa il capo delle sodalità atletiche, congiunta col nome d'una città: ma sebbene non ve ne fossero esempj (ciò che peraltro non oserei affermare), una simile combinazione non reca certo alcuna difficoltà. Lo ξυστάρχης di Magnesia non è altro che l' ἄρχων dello xisto di quella città, come il γυμνασιάρχης lo è del ginnasio, e se in altra lapide leggiamo di un Menandro Afrodisiense διὰ βίου ξυστάρχης τῶν ἐν Κολωνείᾳ Ἀντιοχείᾳ ἀγώνων (C. I. Gr. 2811 b), siamo forse autorizzati a supporre che le città che vantavano certami sacri periodici, costituissero presidi per sorvegliare gli esercizj degli atleti che per simili occasioni vi confluivano. La voce ξυστάρχης potrà per conseguenza non meno bene congiungersi col nome d'un sinodo di atleti, al quale simile magistrato presiedeva, che con quello della città che lo avea nomi-

nato, oppure collo stesso agone, a motivo del quale ebbe luogo siffatta nomina. Infatti la nostra lapide chiamando ξυστάρχην Ἀκτίων l'atleta Ermagora, ci offre un esempio anche di questo uso. Delle Ἄκτια intanto diremo alcunchè quando parleremo del complesso delle feste, in cui il nostro Ermagora era riuscito vincitore. Qui sia notata per incidenza la forma meno comune di Μομψουέστία in luogo di Μοψουεστία, la quale però non può recar maraviglia a chi si rammenta le varie forme ricorrenti di quel nome che puranche Μαμψουεστία si chiama, e Μάμψαστον o Μάμψιστα (cf. Franz ad C. I. Gr. 4472).

Fu inoltre Ermagora πρωτελληνοδίκης (così in luogo di πρωθελληνοδίκης) delle feste olimpie in Efeso ed in Smirne. Gli Ἑλλανοδίκαι sono i giudici ne' sacri giuochi olimpici di Elide, i quali non può accertarsi se collo stesso nome siansi chiamati eziandio nelle altre tre feste nazionali della Grecia: consta solamente che presiedessero anche alle Nemee Ellanodichi (C. I. Gr. 1126; cf. Hermann *gottesdienstl. Alterthümer der Griechen* §. 50, 18). Nuova, se non m'inganno, si è la menzione del Protellenodica, preside probabilmente del collegio degli Ellenodichi, il cui numero dopo varie modificazioni presso gli Elei s'era in fine fissato a dieci, in corrispondenza sempre col numero delle loro φυλαί (cf. Paus. 5, 9, 4-6: Hermann l. l.). Se anche questo nome sia desunto dalle feste originarie della Grecia, non lo so, benchè a me ciò sembri probabile. Le Olimpia in Efeso e Smirne sono posteriormente di nuovo registrate, dove vengono riferite le conseguite vittorie.

In quanto a queste, νεικήσας, dice l'iscrizione, il nostro atleta ἱεροὺς ἀγῶνας εἴκοσιν ἐννέα καὶ θεματικοὺς ἑκατὸν εἴκοσιν ἑπτά. — Ἀγῶνες θεματικοὶ sono quei certa-

mi, in cui a' vincitori davasi un premio, diversamente dagli *ἀγῶνες ἱεροὶ* e *στεφανῖται* (cf. p. e. C. I. Gr. 1418), i quali non impertivano loro che la corona, appunto perciò più stimati nell' antica Grecia, come puranche nelle città fiorenti dell' epoca imperiale. Perciò nelle iscrizioni atletiche vediamo divisi gli agoni sacri da' *θεματικοὶ*, detti anche *ταλαντιαῖοι* dalla somma che ordinariamente in essi acquistavasi, oppure *ἡμιταλαντιαῖοι*, se quella somma non consisteva che in un mezzo talento (p. e. C. I. Gr. 247; 2810; 2810 b; 4472, ec.), e sebbene in alcuni monumenti anche questi, quantunque in secondo luogo, si registrino (l. l. 4472), più comunemente però non se ne fa che menzione generica (cf. l. l. 247; 1720; 2810), ciò che vediamo fatto anche nell' iscrizione nuova napoletana. Tanto più esattamente tiensi conto delle vittorie riportate ne' certami sacri, i quali, come lo osserviamo in quest' ultima e nell' altra d'Aurelio Artemidoro, così anche in altre lapidi scorgonsi inscritti nell' interno di corone imitanti nella scultura il fogliame delle originarie corone (cf. l. l. 247, dove forse meno bene i ludi maggiori diconsi inscritti in clipei). L'iscrizione d'Ermagora, come fu anteriormente notato, mostra diciassette di simili serti; ma alcuni di essi furono più d'una volta ottenuti, e formando la somma di tutte le vittorie riportate, e che nelle corone s'osservano incise, ne avremo un totale di ventotto, come risulta dallo specchio seguente:

Ἄκτια	2
Νέμεια	3
Ἀσπίς	2
Ἴσθμια	2
Παναθήναια	2
Πανελλήνια	2
Ὀλύμπεια	1
Ἀδριάνεια ἐν Ἀθήναις	2
Ποτίολοι	2
Κοινὸν Ἀσίας ἐν Σμύρνῃ	1
Ὀλύμπια ἐν Σμύρνῃ	1
Ὀλύμπια ἐν Ἐφέσῳ	1
Ἀδριάνεια ἐν Ἐφέσῳ	1
Βαλβίλλεια ἐν Ἐφέσῳ	1
Αὐγούστεια ἐν Περγάμῳ	3
Τραιάνεια ἐν Περγάμῳ	1
Ἄλεια ἐν Ῥόδῳ	1
	28

Aldissopra peraltro di queste corone, sotto al titolo principale ed in caratteri un poco minori leggonsi queste parole: Ὀλύμπια ἐν Πείσῃ ἱεράν, ἄλλας ἱερὰς ὀκτωκαίδεκα. Le Olimpia di Pise, ossiano le Olimpia grandi ed originarie, non trovansi registrate nell' elenco sopra proposto, e siccome il nostro monumento che non fa menzione degli anni vissuti da Ermagora, non può con certezza dirsi sepolcrale, così potrebbe credersi essersi la vittoria olimpica riportata più tardi di tutte le altre ed aggiuntavi, dopochè il monumento era già stato terminato. Ma a questa supposizione pare contrasti la menzione che nel titolo principale vien fatta di ventinove agoni sacri, mentre l'elenco delle corone ce ne ha dato solamente ventotto: il che ci fa vedere che

l'autore di quello avea già in mente puranche la vittoria olimpica, necessaria per compiere il numero da lui proposto. Se quest' è vero, non resta se non l'ipotesi che alle Olimpia come alla festa più celebre di tutte si sia voluto dar un posto segnalato a preferenza degli altri agoni sacri; ma singolare riesce allora la notizia aggiuntavi *ἄλλας ἱερὰς ὀκτωκαίδεκα*, di cui non eravi bisogno in faccia all'elenco susseguente delle feste, e la quale non è nemmen esatta, visto che appresso non sono enumerate altro che diciassette feste, la decima ottava essendo appunto quella delle Olimpia già menzionata. Quello adunque che incise l'epigrafe, avrà sbagliato, riepilogando nella sua mente tutte le feste sacre, in cui vinse Ermagora, non ricordandosi d'aver già citata la più importante.

Alla menzione delle Olimpia s'associa la parola *ἱερὰν*, che anche nella lapide di Aurelio Artemidoro abbiamo veduto distinguere le *Κομμόδεια* di Nicea e le *Αὐγούστεια* in Pergamo. Ne porta un altro esempio l'iscrizione afrodisiense del C. I. Gr. 2810 b., dove però il Franz meno bene sembra premetterla al *κοινὸν* '*Ασίας* di Pergamo, mentre l'analogia delle nuove epigrafi lo fa riportar piuttosto alla festa precedente de' *Βαλβίλλεια* d' Efeso. Comunque siasi di ciò, bene pare egli ne abbia colto il senso, supplendo *πανήγυριν* o parola simile; confermando quella spiegazione il monumento d'Ermagora, che ci presenta *ἄλλας ἱερὰς ὀκτωκαίδεκα* precisamente come intestazione dell' elenco delle feste sacre. Quanta importanza però gli atleti attribuissero alle vittorie ottenute in queste, ce lo indica il nome onorevole d' *ἱερονίκης*, del quale si ornavano simili vincitori (cf. C. I. Gr. 1418; 2813 ecc.; ed in lapidi latine Orelli 2160; 2627). Ma le feste più rinomate fra quelle sacre erano le quattro panegiri periodiche degli Elleni

che perciò si chiamavano eziandio complessivamente ἡ περίοδος; così le Nemea diconsi τῆς ἀρχαίας περιόδου (C. I. Gr. 4472), perchè una delle suddette feste nazionali, e περιοδονίκης ossia νικήσας τὴν περίοδον appellavasi chi in tutte le feste della *periodos* avea ottenuto la corona (p. e. C. I. Gr. 2682; 3425). Nell' epoca imperiale peraltro, quando, come abbiamo veduto, le antiche feste nazionali anche fuori della Grecia s' imitavano, quando in molte città giuochi olimpici s' istituivano, o ad essi s' attribuiva la dignità delle stesse Olimpia (ἰσολύμπια l. l. 4472; 5805 ecc.), a quell' epoca, dissi, anche altre feste s' ammisero fra quelle dell' antica *periodos*. Indi vediamo in ispecie quella delle Ἄκτια di Nicopoli qualificata espressamente come appartenente ad essa (Αὐγούστου Ἄκτια ἐν Νεικοπόλει τῆς περιόδου l. l. 4472), ed Ἀκτιονίκης diventa un nome onorevole al pari di Ὀλυμπιονίκης e del più generico di ἱερονίκης (p. e. Orelli 2633; cf. Franz ad C. I. Gr. 5804, p. 730). Per conseguente non ci deve recar maraviglia, se nella lapide d' Ermagora, nella quale giusta il costume ordinario le feste maggiori prima delle altre si registrano, le Ἄκτια fanno immediatamente seguito alle Ὀλύμπια che vedemmo collocate prima di tutte. Seguono poi le Nemea e dopo l' intercalazione della gran festa argiva dell' ἀσπὶς le Isthmia, ommettendosi soltanto le Pythia, nelle quali Ermagora sembra non essersi presentato. A quelle poi vengono dietro le grandi feste ateniesi delle Panathenaea, Panellenia, Olympeia, Hadrianeia, quindi la festa delle Pia (Εὐσέβεια) di Pozzuoli, ed in fine otto feste di Smirne, Efeso, Pergamo e Rodi. Intanto mi sia lecito di illustrar con poche parole siffatte feste, benchè per la più gran parte ben cognite.

E prescindendo dalle Olimpia di Pise troppo note

per abbisognar di ulteriori delucidazioni, notai già prima che le feste delle Ἄκτια, ab antico sacre ad Apolline, dopo la vittoria aziaca furono rinnovate da Cesare Augusto per esser ogni quinto anno celebrate nella nuova città di Nicopoli (Dio 51 init.). Dissi parimenti che le dette feste da quel tempo in poi fecero parte della cosidetta περίοδος: ἀγὼν ἰσολύμπιος le chiama Dione (51 *init.*), Ὀλύμπιος Strabone (VII p. 325 C). Delle feste aziache dal senato istituite nella stessa capitale, ma dopo non molto tempo cessate feci pure menzione: ma benchè abolite in Roma, non cessarono perciò nelle provincie, nelle quali in non poche città agoni eransi fondati, imitando quelli di Nicopoli: così in Antiochia ed Alessandria dell' Egitto (C. I. Gr. 5804), e ad imitazione de' certami isolimpii leggiamo anche di agoni isactii in Cesarea (l. l. 4472). Le Ἄκτια semplicemente dette debbono però sempre reputarsi quelle di Nicopoli; così nella nostra lapide e così nelle iscrizioni C. I. Gr. 3208; 5804, benchè talvolta più esattamente lor venga aggiunto l' epiteto ἐν Νεικοπόλει (l. l. 1068; 4472). — Lasciando da banda le Nemea che abbiamo anteriormente veduto qualificate come facenti parte τῆς ἀρχαίας περιόδου, e nelle quali Ermagora non vinse meno di tre volte, passeremo alla festa detta Ἀσπὶς nella nostra lapide, e che più ampiamente in altri documenti vien designata come ἡ ἐξ Ἄργους ἀσπίς (C. I. Gr. 234; 1068; 3208; 5804; 5915) oppure ἡ Ἀσπὶς Ἥρας ἐν Ἄργει (l. l. 5913). Intorno ad essa voglia confrontarsi Hermann *die gottesdienstl. Alterthümer der Griechen* §. 52, 2 e le giunte dello Stark nella edizione seconda, dove vedi le autorità da loro citate. Ermagora vi vinse due volte, e due volte sortì vincitore anche nelle Isthmia, nelle Panathenaea e nelle Panellenia. Le Panathenaea erano feste antichissime e rinomatissime degli Ateniesi,

ed alla medesima città, ma d' origine recentissima, appartenevano le Panellenia, istituitevi da Adriano Augusto e celebrate da' Panelleni, *teori* mandati da città greche di regioni lontanissime appartenenti a quel concilio panellenico. Le iscrizioni ad esso spettanti leggonsi raccolte da C. Keil (*Inscriptt. Boeoticae* p. 122) e può confrontarsi riguardo all' epoca della sua fondazione il C. I. Gr. I p. 789; II p. 580 (vedi anche C. O. Müller *Aeginet.* p. 157); ma le feste panellenie sembra che finora non fossero note se non che da Filostrato (*Vit. Soph.* II, 1, 7) e da alcune lapidi, due ateniesi, l' una del C. I. Gr. 247, l' altra recentemente pubblicata dal ch. Beulé (*acropole d'Athènes* II p. 330, 9); la terza romana (C. I. Gr. 5913) e da lungo tempo pubblicata, ma che sembra esser sfuggita all' attenzione dello Hermann (l. l. §. 62) e del diligente suo annotatore, il ch. Stark, che nella nota relativa a siffatte feste non fa menzione nè di questa nè della prima lapide. — In quanto alle 'Ολύμπεια, la stessa iscrizione testè citata (C. I. Gr. 5913) non ci lascia dubbiosi che con quel nome non s' intendano altre che le feste comunemente appellate 'Ολυμπίεια, celebrate in Atene probabilmente nel tempio di Giove olimpio, tempio antichissimo rinnovato da Pisistrato e di nuovo ristaurato da Adriano Augusto (Böckh *Staatsh.* II p. 127; cf. Hermann l. l. §. 60 nota 5 aggiunta dallo Stark); imperocchè in quella lapide citansi in Atene le 'Ολύμπεια insieme colle altre grandi feste ateniesi, scrivendovisi espressamente: (νεικήσας) 'Αθήνας πεντάκις Παναθήναια, 'Ολύμπεια, Πανελλήνια, 'Αδρίανια δίς. Di quelle feste le tre prime, essendo note come esclusivamente ateniesi, non abbisognavano della special menzione della città, a cui appartenevano. Alle Adrianeia al contrario che ad imitazione di quelle di Roma (C. I. Gr. 246;

3208) in varie città s'erano introdotte, e che la stessa nostra iscrizione ricorda dopo in Efeso, non poteva mancare quella indicazione più esatta. Esse dal solo nome vengono abbastanza dichiarate come dedicate all'onore d'Adriano imperatore, e come questo spesso si ornava del cognome di Olimpio, della qual cosa son troppo noti gli esempj per esser qui citati, così anche le Adrianeia talvolta vengono insignite di quell' epiteto. Nella stessa Efeso p. e. testè mentovata, oltre le 'Αδριάνεια semplicemente dette (C. I. Gr. 3208; 5916), troviamo puranche le 'Αδριάνεια 'Ολύμπια (l. l. 5913; cf. 2810 'Αδριανὰ 'Ολύμπια), ed il medesimo nome rinviensi a Smirne (l. l. 5913), dove la menzione contemporanea di 'Ολύμπια, ossia di feste istituite ad imitazione de' giuochi olimpici di Pise, ci rende certi che con quello non vuol accennarsi a quest' ultimi, ma piuttosto al ridetto cognome d'Adriano.

Il nostro Ermagora vinse quindi anche a Pozzuoli. Ivi Antonino Pio avea istituito ad Adriano un tempio e certami quinquennali (Spart. Hadr. 27), assai celebri e conosciutissimi sotto l'appellazione d' ἀγῶνες πίοι (C. I. Gr. 5810) o più comunemente Εὐσέβεια (l. l. 1068; 1720; 5913; cf. 3208), i quali anche nella vicina Napoli si celebravano (l. l. 247). La prima celebrazione d'essi vien mentovata in una lapide napoletana pubblicata dal ch. Minervini (Bull. napol. n. s. VII n. 160 tav. VII, p. 73 segg.) che così s'esprime: Ποτιόλους τὰ πρῶτα διατεθέντα ὑπὸ τοῦ κυρίου αὐτοκράτορος. 'Αντωνείνου Εὐσέβεια. Godevano evidentemente fama grandissima, ed appartenevano alla classe de' sacri certami iselastici, ossia a quei, i cui vincitori s'onoravano del privilegio dell' entrata trionfale nella loro patria : della qual cosa porta testimonianza la bella lapide posta ad Antonino Pio *constitutori sacri certaminis iselastici*

dai *lictores populares denuntiatores Puteolani* nell'anno 142 dell' era nostra (Mommsen I. N. 104). Nei ludi piali Ermagora riportò due volte la vittoria.

Seguono i giuochi asiatici, ed in primo luogo la comune festa della provincia d'Asia, congiunta colla dieta provinciale, di cui feci motto in altra occasione (Ann. 1863 p. 285). Essa alternando celebravasi nelle principali città della provincia: l'abbiamo veduta a Cizico nell' iscrizione di Aurelio Artemidoro; quella di Ermagora la ricorda a Smirne (cf. C. I. Gr. 247; 1720; 3208; 5913), altre in Efeso, Pergamo, Filadelfia (cf. l. l. III p. 730, dove leggonsi citate le testimonianze relative). — Frequente nelle iscrizioni è la menzione delle Olimpia in Smirne (l. l. 1720; 3208; 5913), che già abbiamo veduto introdotte in molte città dell' impero romano, e che subito dopo anche ad Efeso s'attribuiscono, dove già anteriormente abbiamo rincontrato pure le Adrianeia. — A queste fanno seguito le Balbilleia (cf. C. I. Gr. 2810 b; 5804) mentovate altrove anche col nome di Barbilleia (l. l. 2810; 3208; 3675; 5913; 5916), istituite in onore di Barbillo, celebre astrologo all' età di Vespasiano Augusto (Dione 66, 9). Nè meno conosciute sono le Augusteia a Pergamo (C. I. Gr. 3208; 5913), non diverse probabilmente dalle feste chiamate in altra epigrafe *γυμνικὸς ἀγὼν ὁ ἐν Περγάμῳ τῶν Ῥωμαίων σεβαστῶν* (l. l. 3902 b), sulle quali Augustalia romane vedi Mommsen C. I. L. I p. 404. Le Traianeia in Pergamo son pure mentovate nella lapide d'Artemidoro, e già se ne avea memoria nelle iscrizioni C. I. Gr. 3208 e 3428. Ivi, come altrove, saranno state istituite in memoria del trionfo dacico di Traiano: giacchè debbono senza dubbio mettersi a confronto colle feste dette *τὰ ἐν Ἡρακλείᾳ ἐπινίκια αὐτοκράτορος Νερούα Τραϊανοῦ Κ[αίσαρος σεβαστοῦ]*

Γερμανικοῦ Δακικοῦ (l. l. 5804), di cui parla Plinio (epist. 10, 75; cf. 118; 119 ed. Keil), chiamandole *quinquennales agones qui Traiani appellarentur*, e colle Καισάρηα Νερουάνηα Τραιάνηα Σεβάστηα Γερμανίκηα Δα[κί]κηα di Argi (C. I. Gr. 1186), le quali anch' esse dai nomi Germanico e Dacico si dichiarano fondate dopo la guerra dacica, e prima che Traiano assumesse il cognome di Partico.

In ultimo vengono le Ἅλεια di Rodi, festa sacra al dio Sole, divinità principale de' Rodj, sulla qual festa si confrontino i passi citati dallo Hermann *gottesdienstl. Alterth.* § 67 colle giunte del ch. Stark (cf. C. I. Gr. 3208; 5913) [1].

G. Henzen.

---

[1] Lessi un estratto di quest' articolo nell' adunanza solenne de' 21 aprile 1865. Nella quale occasione fui avvertito dal Rmo P. Garrucci del vero significato dell' oggetto posto dirimpetto all' ascia nella nostra lapide. Esso ritrovasi anche in un vetro (Garrucci Vetri tav. XXXIV, 1, cf. p. 177 ed. 2), dove fu da lui spiegato per la fraschetta, insegna de' maestri della palestra; e parmi' rinvenirlo anche in alcune figure del gran musaico antoniniano pubblicato dal P. Secchi. Siccome la prima parte del mio articolo era di già stampata, così ho voluto notar qui cotale rettificazione.

LE PITTURE DI UN INEDITO VASO FITTILE CUMANO DEL MUSEO NAZIONALE DI NAPOLI.

(*Tav. d'agg.* H.)

Dipinto nell' uno dei lati del vaso.

Nel trasferirsi che fece Teseo, essendo ancor giovinetto, da Trezene nell' Attica, s' imbattè in alquanti feroci ladroni che si attentarono a trucidarlo, ma soggiacquero tutti al suo eroico valore [1]. Quindi è che allorquando giunse in Atene e fu interrogato da Egeo, in qual modo si foss' egli sottratto alle funeste lor trame, dignitosamente rispose : « *la via lunghesso il mare cammin facendo liberai da belve*, » [2] chè tali potean dirsi a tutta ragione quegli spietati assassini.

Un di essi chiamato Sini, ch' è come dire *malfattore*, ebbe il soprannome di *curvatore di pini* (πιτυοκάμπτης), perchè fu sua usanza di costringere i viandanti a tener piegato un grosso pino ch' egli avea con ferree braccia curvato [3]: nè a tal uopo bastando loro le forze, l'arbore nel rialzarsi ad un tratto, balestravali con tanta violenza sui circostanti dirupi che vi perdean miseramente la vita. E in questo stesso modo lo fece Teseo morire [4].

[1] Le precipue autorità relative a questo favoloso racconto sono citate dal Meursio nell'opuscolo intit. *Theseus*, c. 5 , e da Méziriac nei *Comment. sur les épître. d'Ovide*, I, 139.

[2] . . . . παρακτίαν
στείχων ἀνημέρωσα κνωδάλων ὁδόν·

Framm. dell'*Egeo* di Sofocle presso lo scol. di Pindaro nel proemio delle *Istmiche*.

[3] Taluni degli antichi scrittori, che narrano questo mito, fan menzione di più pini, altri poi, tra i quali Igino (*fav.* 38), non ne ricordan che un solo e al loro detto si attenne lo artefice del nostro dipinto.

[4] Perciò Properzio, accennando ai letali arbori di Sini, li disse *curvatas in sua fata trabes*: l. III, eleg. 21, v. 38.

Nella pregevole pittura, che or prendiamo ad esaminare, ci si mostra l'empio Sini dotato di alta e vigorosa persona , benchè sul declino degli anni, come quei che avea in allora una figlia già adulta [1]. Egli siede nudo del tutto, sopra un sasso elevato; ed, a superba ostentazione di atletica forza [2] , appoggia pacatamente la sinistra sul fianco, mentre piega, senz'alcun stento, con l'altra mano il mortifero pino che gli s' inarca sul capo [3].

Ma l'ingente sua robustezza non iscuote per nulla lo invitto animo di Teseo; il quale posando anch' egli una mano sul fianco impugna l' asta colla sinistra. È inoltre armato di spada; ha il petaso che gli pende sul dorso, e veste la clamide, come fu generalmente uso dei giovani greci [4]. Alla espressione di scherno che gli si scorge nel volto, ed al suo risoluto contegno ci avvediam di leggieri ch' egli è già presso a punire lo esecrando *curvatore di pini* dei suoi atroci misfatti.

Dipinto nell'altro lato del vaso.

Dallo inospite istmo corintio , ove ad esterminio dei passaggieri stanziarono Sini e Scirone , passiamo subitamente nell' adito del pizio santuario che fu per l'opposto sicuro asilo anco ai rei [5], e ci si dà chiaramente a conoscere per via del principale accessorio di quest'altra pittura.

[1] V. Plutarco, *Vit. di Teseo*, p. 8. Bryan.

[2] Della erculea sua possa si fa pur cenno da Ovidio che scrive di cotal grassatore *magnis male viribus usus*, *Metam*. VII, 400.

[3] Questo arbore è privo affatto di foglie, ad indicar, come sembra, che il mitico evento, di cui si ragiona, accadde nel verno.

[4] Τὸ δὲ τῶν ἐφήβων φόρημα πέτασος καὶ χλαμύς: Polluce X, c. 38.

[5] Del diritto di asilo, goduto dai più venerati santuarj della Grecia, si è detto quanto basta dal ch. Maury nella *Hist. des relig. hellén*. I, 68 e segg.

Egli è, di fatti, ben noto che quella specie di cippo di forma semi-ovale coverto di rete o di fasce od anche di corone, cui spesso veggiamo nelle greche opere delle arti figurative, rappresenta il famoso macigno denominato *ombelico* (sottinteso *della terra*, ὀμφαλὸς τῆς γῆς), che stava negli intimi recessi del tempio di Delfo [1]. Questo celebre sasso è, nel quadro che osserviamo, adornato di lunga collana, di taluni rami pendenti e di alquanti fiocchi di lana: cose tutte che vi erano state deposte, come *sagre offerte* (ἀνάθηματα) da supplici (ἱκέται) rifuggitisi quivi per esservi protetti ovvero espiati [2]. Nè quel cippo fu soltanto luogo di rifugio e di purificazione; chè si tenne benanche, al pari del notissimo tripode, seggio del fatidico Apollo [3].

Nel dipinto bensì di cui si ragiona, su cotale macigno, in luogo della pizia deità, se ne stà posato il corvo che fu suo diletto compagno [4]. Lo ebbero i Greci accetto a quel nume, perchè gli attribuirono la facoltà di predir l'avvenire gracchiando [5], e perciò lo figuraron sovente di presso al tripode oracolare [6].

[1] V. la dotta nota del Dissen al v. 4. dell'ode quarta delle *Pitiche* di Pindaro.

[2] Va consultato, in riguardo a questo argomento, il cap. 2 della prima delle *Dissert. sopra l'Eumenidi di Eschilo* dettate dal cel. Müller.

[3] In quanto a testimonianze di antichi autori, il luogo classico è nel quarto libro della *Polit.* di Platone; e, rispetto a monumenti, ne sono memorati parecchi dal testè citato archeologo nello *Handb.* §. 361, 5.

[4] Plutarco, *Orac. piz.* §. 12; Eliano, *St. degli anim.* I, 48: e perciò questo volatile fu detto *ales Phoebeius* da Ovidio (*Met.* II, 547) e *Delphicus ales* da Petronio, c. 122, v. 176.

[5] V. le annot. del sommo Spanheim al v. 66 dell'*Inno ad Apollo* ed al v. 124 dell'*Inno a Pallade* di Callimaco.

[6] *Comes tripodum* vien detto il corvo da Stazio nella *Tebaide* III, 506; e di fatti questi due apollinei attributi veggonsi uniti in assai *graziosi* lavori delle arti greche e romane, massime in antiche medaglie. V. il pur or lodato antiquario nella nota al v. 90 dell'*Inno a Delo* di Callimaco.

E da vaticinante qui presentasi Apollo. Coverto del greco manto ἱμάτιον che gli lascia soltanto nudo il destro braccio con metà del petto, e coronato di alloro, egli tiene un lungo ramo di questo arbore che riputossi appo gli Elleni inspiratore di vaticinj. Da ciò provenne che la Pizia, quando dava responsi, scuoteva rami di alloro dopo averne masticato le frondi [1].

Ai caratteristici distintivi del turcasso e della face riconoscesi prontamente Diana lucifera nella muliebre figura che sta rimpetto ad Apollo: se non che le voluminose sue vesti, quali sono la sottana con maniche (ἀμφιμάσχαλος χιτών) ed il manto donnesco (ἀμπεχόνη), anzichè ad agile cacciatrice, addiconsi a grave matrona. Quel vaso poi, detto *prochoos* e adoperato come recipiente di acqua, ch'ella sostiene con la sinistra, accenna qui all' uso che faceasi nell' oracolare santuario di Delfo delle acque della fonte Castalia, perchè si riputavan profetiche [2], al pari di quelle di talune altre sorgenti, le quali tutte eran tenute sagre a Diana [3]. Secondo un' antica tradizione, la incumbenza di recare acque sorgive per sagri riti ad Apollo, la quale nella nostra rappresentanza vedesi affidata ad Artemide, fu altra volta eseguita dal corvo [4]. Sarebbe mai a ciò allusiva la relazione, indicata in questa pittura, fra la suora e l'augello del profetico nume?

Ed ora, se volessimo affaticarci a scorgere un qualche nesso tra i soggetti di questi due quadri, ci potrebbe forse soccorrere un tradizionale racconto relativo alla vita di Teseo. Imperocchè narravasi di que-

[1] Scol. di Aristof. al v. 213 del *Pluto*; Luciano, *Due volte accus.* §. 1.

[2] V. Maury op. cit., pp. 474, 477, 516.

[3] Massimo Tirio, VIII, 1.

[4] Igino *Astron. poet.*, XL.

stò eroe che dovette giustificarsi delle uccisioni da lui commesse, particolarmente di aver dato la morte a Sini suo stretto congiunto [1]; ch'ebbe perciò a comparire innanzi al criminal dicastero ch'era consacrato ad *Apollo delfinio* e a *Diana delfinia*; e che fu quivi assoluto, avendo egli provato di essere stato costretto a tali omicidj per salvare la propria sua vita [2].

Ci è dato adunque opinare che le deità effigiate in un dei dipinti richiamino la memoria del giudizio subìto da Teseo; mentre che nell'altra pittura è adombrato il tragico evento che l' obbligò giuridicamente a scolparsi. Ciononpertanto faremmo senno escludendo l' idea di qualunquesiasi relazione fra le due rappresentanze di cui si è finora discorso.

FILIPPO GARGALLO-GRIMALDI.

[1] Gli autori, che fan menzione di questa consanguineità, son citati dal Méziriac, op. lod. I, 140.

[2] Tutto ciò risulta da un luogo di Polluce (VIII, 119) completato da un altro di Pausania, I, 37, 3.

SOPRA UN DIPINTO VASCULARE RAPPRESENTANTE ORESTE COME TIPO DELL' ESPIAZIONE.

I vasi dipinti provenienti dalla Puglia e Calabria hanno offerto all'analisi archeologica dei nostri tempi una serie considerabile di problemi non meno interessanti, che difficili. Già a primo colpo d'occhio ci si mostra una contraddizione sorprendente fra lo stile del lavoro ed i concetti rappresentati, essendo che il disegno ordinariamente offre un carattere rozzo e negletto, mentre che la composizione è piena di grazia e dolcezza. Diede cagione questa disarmonia a due opposti metodi d'interpretazione seguiti finora dai dotti. Gli uni credettero, che siccome questi vasi non ebbero altro scopo che di servir al lusso ed alla splendidezza, così anche la composizione della maggior parte delle pitture sia mancante di certi principî e concetti più sottili, e che gli artisti si siano contentati di circondare un gruppo centrale con figure e scene bensì pittoresche e graziose, ma aggiunte senza un legame essenziale colla scena principale e che servono piuttosto alla decorazione, che allo sviluppo d'una idea profonda. Gli altri però furono d'una opinione del tutto contraria. Vedendo che molte di queste grandi e ricche composizioni, che a prima vista non sembrano altro che un complesso poco distinto e confuso, spesse volte nei singoli loro gruppi mostrano bellissimi motivi e relazioni molto sottili, conchiusero che per la maggior parte di queste rappresentazioni siano sparse idee sublimi ed importanti, ma nascoste sovente e che rammentano le dottrine dei misteri. Il metodo esegetico di questi dotti si allontana in qualche modo dall'uso volgare dell' interpretazione archeologica. Le idee teologiche, non ca-

paci di entrare in raffigurazioni d'arte nella propria e genuina chiarezza, necessariamente per questo scopo hanno bisogno d'un apparecchio di allegorie e d'un sistema di cenni simbolici sconosciuto nelle semplici rappresentazioni di fatti mitologici. L'indagine dunque di questi problemi siccome poco vien ajutata da paragoni di esempi e testimonianze degli scrittori, così richiede principalmente quella somma e perfettissima divinazione dell'interprete, la quale insinuandosi nel suo soggetto e rintracciando gli intimi sentimenti dell'artista osa quasi riprodurre l'impulso stesso della prima invenzione. Considerando la grande difficoltà di questo metodo non possiamo maravigliarci che in moltissime interpretazioni, sebbene da questa fonte si sia già ricavata una copia di bellissime idee, nulla di meno rimangono ancora gravissimi dubbi e difficoltà in punti essenziali, e che in un gran loro numero neppure i più dotti spiegatori di questo genere hanno potuto dissipare tutte le tenebre e discernere tutte le controversie. Ma queste difficoltà però, quantunque grandi, non debbono impedirci di credere che tutte queste rappresentanze siano ideate come imagini e manifestazioni di idee belle ed importanti, le quali un giorno tutte saranno riconosciute nella loro propria significazione e bellezza.

Contra questa massima, con una specie di verosimiglianza, potrebbe farsi una obbiezione. Il supporre cioè che quelli dipinti rappresentino un ciclo di sublimi idee teologiche sembra involgere la conseguenza, che queste pitture risaltino ad una epoca antica assai e siano eseguite in uno stile classico, mentre che in realtà la maggior parte di loro mostra un disegno trascurato e rozzo ed uno stile di lavoro, che indica apertamente una epoca della decadenza dell'arte pittorica. A queste dubitazioni può opporsi una risposta sempli-

cissima. Come in tutte le opere artistiche dell' epoca classica il tratto il più caratteristico consiste nella perfettissima corrispondenza fra il concetto e la forma materiale, così la rappresentanza di idee teologiche, le quali secondo la loro natura si sottraggono ad una raffigurazione artistica, senza dubbio è propria di un' epoca della decadenza. La preponderanza del pensiero fa nascere l'allegoria, stromento favorito dalle arti decadenti. Con questi indizi concorda il carattere delle idee stesse, le quali non mostrano più l'antica chiarezza e semplicità, ma spirano sentimenti più profondi ed appassionati ed un desiderio indefinito. I miti antichi per la maggior parte hanno subito una trasformazione; combinate colle sublimi idee dell' espiazione e dell' immortalità dell'anima, le loro persone ed avventure sono divenute tipi simbolici di avvenimenti intrinseci della natura umana. — Ad un' altra obbiezione può dar cagione la classe dei pittori. Questi individui, i quali non debbono prendersi per artefici celebri e dotati d'un ingegno straordinario, ma per lavoranti semplici e poco distinti dalla plebe volgare, potrebbero sembrare incapaci di inventare o intendere idee spiranti una profonda sapienza. Ma dobbiamo rammentarci, che in tempi commossi da un rivolgimento delle opinioni religiose ed inspirati da un impulso di nuove e sublimi idee spesse volte la nuova semenza trova un terreno fecondissimo nelle menti di questi semplici uomini, che conoscono i disagi e che guadagnano il loro sostenimento colla mano.

Interessantissimo, sotto questo rapporto, è un vaso che fu trovato alcuni anni fa a Ceglie ed adesso fa parte della raccolta del Real Museo di Berlino [1]. La prima

[1] Conf. Levezow *Vasengallerie des Berliner Museum* n. 1008 (p. 242).

sua pubblicazione si deve al sig. Raoul-Rochette [1]. Aggiunse questo dotto archeologo un commentario ingegnoso e sottile, basato sopra la presupposizione, che il ciclo di queste rappresentazioni si riferisca al mito di Oreste. Lo ripetette poi il ch. Gerhard nella sua grande opera sopra i vasi di Puglia [2] del Museo berolinese, ed anch' esso ne diede una interpretazione molto dotta e sagace, nella quale ravvisò in questi soggetti gli avvenimenti principali della casa dei Pelopidi. Come già la differenza di queste spiegazioni è un forte indizio della grande difficoltà del soggetto, così non può negarsi, che tutte due, quantunque meritevoli, tuttavia danno luogo ad un numero considerabile di dubbi ed obbiezioni. Perciò non sarà superfluo di sottomettere questo problema ad un nuovo esame, principalmente perchè tutta la composizione fa sentire una idea così ben concepita, un ordine dei motivi così artificioso, che una nuova ricerca basata sopra l'opera di questi dottissimi antecessori sembra potere prometterci un successo felice.

Tutta la composizione è composta di tre fregi, i quali esibiscono senz' alcun dubbio soggetti mitologici, mentre un quarto fregio nel piede del vaso offre una corsa di cavalleggieri, e non sembra aver un legame intrinseco colla superiore rappresentazione. I tre fregi, fra i quali il medio per la sua larghezza ed eleganza della composizione sembra ottenere un posto eminente, immediatamente fanno l'impressione di esser congiunti

[1] *Monuments inédits* pl. XXXV *texte* p. 193.

[2] *Ergänzungs — Tafel* A. 6. Text p. 29. Lo stesso chiarissimo archeologo già nell' opera *Berlins antike Bildwerke* I 285 ne aveva dato una copiosa dichiarazione, ma egli stesso la modificò nuovamente in quest' articolo aggiunto alla pubblicazione. Il rovescio (*Ergänzungs — Tafel* A. 5) ci mostra la caccia d'un cinghiale rammentante la celebre avventura di Calidone.

fra di loro, o da una idea teologica o dal legame d'un medesimo mito. Ma per potere stabilire con certezza, quale sia questo concetto fondamentale, sarà necessario di fare separatamente una esatta analisi di ciascuna delle tre rappresentazioni. Il significato del fregio superiore non può essere dubbioso. Veggiamo Oreste rifuggiatosi a Delfi nel santuario di Apolline, appoggiato sull'omfalo, impugnata la spada. Apolline seduto sopra il suo tripode e tenendo un ramo d'alloro fa un cenno di resistenza ad una Furia, che si avvicina alla sua vittima in abito di cacciatrice. Dall' altra parte si vede l'ombra di Clitennestra, la quale eccita la Furia a persistere nel suo proposito. La Pitia , spaventata dalla scena formidabile, prende la fuga.

Una più grande difficoltà ci si offre nell' interpretazione del fregio inferiore. Non può decidersi a primo colpo d'occhio , se le figure rappresentate siano congiunte in una medesima scena, o appartengano a vari e separati motivi. Veggiamo nel centro Minerva seduta in trono, alla sinistra un giovane in cammino con lancia ed uno scudo. Dalla parte opposta si vede un altro giovane appoggiato sopra una colonnetta e guardando in uno specchio. Nella estremità poi due donne , l' una seduta, l'altra in piedi, in discorso vivace, ma a quel che sembra, senza una stretta relazione colle altre persone. Non hanno dubitato nè il Raoul-Rochette , nè il Gerhard , che questo fregio , in quanto alla sua idea, sia strettamente congiunto a quello superiore. Il Gerhard , siccome in questo vaso crede rappresentati i fatti i più importanti della famiglia dei Pelopidi, qui riconosce l'apparecchio delle nozze di Agamennone e Menelao colle figlie di Tindareo, sotto la protezione di Minerva. Agamennone, il quale secondo quest' opinione vien caratterizzato come giovane guerriero ed amante

delle fatiche delle armi, sta ascoltando i precetti d'una dea, che può spiegarsi per la Virtù, Menelao però, molle e delicato, sembra piuttosto occuparsi delle sue dolci speranze e dei preparativi della festa. Raoul-Rochette, con ragione meno ardita, è di opinione, che anche questo fregio si riferisca al mito di Oreste e ci offra la continuazione degli avvenimenti accaduti a Delfi. Il giovane collo scudo, secondo questa interpretazione, è Oreste in cammino verso Atene, dove, secondo la predizione di Apolline, gli era destinato di trovare la sua piena pace e giustificazione. Minerva seduta nel centro aspetta il suo cliente per far giudicare il suo delitto dall'areopago, mentre dall'altra parte un giovanotto, a quel che sembra, un iniziato, presenta uno specchio alla dea. Le due donne, che si vedono nella parte estrema del fregio, Raoul-Rochette le prende senza alcun indizio certo sì del motivo della scena, che delle figure stesse, per Cerere e Proserpina, ravvisandovi una relazione coi misteri. In questa dichiarazione senza dubbio il soggetto principale della composizione, le avventure cioè di Oreste in Atene, è riconosciuto giustissimamente e questa congbiettura può appoggiarsi per molti e validi argomenti. Ma in qualche modo però vien indebolita la probabilità di questa ipotesi per l'interpretazione strana e del tutto inverosimile delle tre figure nella destra parte del fregio. Raoul-Rochette, partendosi da una falsissima supposizione, credette, che in quanto a queste l'artefice siasi allontanato dal suo principale scopo, dal mito cioè di Oreste, e siasi rivolto a relazioni più generali, mentre che tutto all'opposto si è ingegnato in ogni modo di sviluppare tutto il suo soggetto e di rappresentarlo successivamente nei suoi dettagli. Seguendo dunque questo principio vogliamo tentare di rintracciare accuratamente i motivi della composizione.

Le avventure che Oreste ebbe a Delfi, l'artefice le rappresentò nel fregio superiore in una medesima scena; quelle però del fregio infimo, che ebbero luogo in Atene, le distinse in una serie di tre diversi fatti. In altre pitture vascolari, che rappresentano Oreste a Delfi, alcune volte Minerva si trova già presente [1] nel san-

[1] Minerva intervenuta alla scena delfica si vede nella bellissima pittura pubblicata dal Millin *Monuments inéd.* vol. I pl. 29 pag. 263 e ripetuta *Peintures de vases antiques* vol. II pl. 68; dove Oreste tenendo colla sinistra la spada, colla destra due aste sta inginocchioni sopra l'omfalo; la sua testa è rivolta verso Minerva, che lo conforta con parole amichevoli, mentre che Apolline con aria sdegnosa respinge le minaccie d'una Furia fornita di tutti gli attributi del terrore. Siamo nel caso felice di poter descrivere in questa occasione la pittura d'un vaso inedito della raccolta già Campana, adesso esistente in Parigi, che ci mostra una delle frequenti rappresentazioni di Oreste a Delfi, ma con tratti propri e rimarcabili, i quali a questo monumentino, malgrado la rozzezza dello stile ed il lavoro trascurato, danno una importanza particolare. Il povero fuggitivo con tutti i segni della disperazione e della paura si vede appoggiato in ginocchio sopra un ammasso di sassi riuniti in forma d'un altare; un bucranio nel fondo serve inoltre per caratterizzare il locale come santuario. Una Furia alata, avvicinandosi colle solite minaccie, pone il suo piede destro già sopra un sasso, che senza dubbio significa la soglia o il termine del sacro recinto. Ma al suo ulteriore procedere vien opposta una resistenza insuperabile da Apolline, che col ramo d'alloro si mette fra la persecutrice ed il suo prediletto cliente. Dalla parte opposta si vede Minerva, che, sebbene non prenda parte attiva alla scena, pure colla sua presenza dà un pegno del suo propizio favore. Secondo il metodo volgarmente dai dotti seguito nell'interpretazione delle rappresentanze di questo soggetto, non potrebbe nascere verun dubbio, che in questa scena debba riconoscersi la celebre avventura delfica accaduta immediatamente dopo l'uccisione della madre. Ma con elegante e profonda dottrina è stato provato, pochi anni fa, dal ch. Bötticher (*Archaeol. Zeitung* 1860 tav. CXXXVII pag. 64 seg.), che le frequenti rappresentanze di Oreste rifuggito a Delfi, secondo le apparenze somigliantissime l'una all' altra, si riferiscono a due diverse avventure, che condussero quest' eroe nel santuario di Apolline, le quali vengono distinte accuratamente nelle antiche favole. L'una di queste scene è la celebre supplicazione, che successe immediatamente all' uccisione della madre; l'altra meno celebrata accadde, come raccontano i miti, più

tuario di Apolline riunita a questo dio per ajutare il reo perseguitato. Qui nel nostro vaso alla scena di Atene sembra che sia attribuita una entità particolare. Il primo gruppo, che si vede nella sinistra parte del fregio fa precisamente la continuazione dell'avventura di Delfi. Oreste già confortato e con più pacato animo dirigge i suoi passi verso la sede di Minerva. L'eroe non porta più la spada, simbolo atroce e sanguinoso del suo delitto, ma apparisce fornito con lancia e scudo. Al primo aspetto potrebbero nascere dubbi sopra l'interpretazione per Oreste precisamente dal genere delle armi. Nella maggior parte delle pitture relative a questo mito si scorge la spada convulsivamente impugnata da Oreste, per cui ottimamente vien caratterizzata la sua colpa e la continua persecuzione; imperocchè le Furie non gli

tardi, dopo cioè il giudizio assolutorio dell' areopago. Secondo Euripide *Iphig. Taur.* 970 dopo la decisione dell' areopago, mentre che l'una parte delle Furie consentì a sottomettersi, l'altra rifiutò quest' assoluzione e persistè ad inseguire lo sfortunato eroe. Quindi Oreste, di nuovo rispinto nella disperazione, si portò per la seconda volta a Delfi col proposito di terminare per fame la sua vita nel vestibolo del tempio. Ma Apolline e Minerva non si stancarono di proteggere il fuggitivo. Un oracolo lo avvisò, che per acquistare la piena espiazione gli fosse destinato dagli dei di rubare l'immagine della Diana venerata in Tauride e di trasportarla in Grecia. La scena di quest' altra venuta in Delfi il Bötticher la riconosce in tutte quelle rappresentazioni, che ci mostrano Oreste inginocchiato non sopra l' omfalo, ma sopra un altare volgare, perchè segnatamente presso Euripide Oreste si rifugiò non nell' interno del tempio, dove stava l'omfalo, ma nel vestibolo, ove erano are comuni. Questa opinione chiaramente vien confermata da una pittura pubblicata dal Raoul Rochette *Monum. inéd.* pl. XXXVIII e ripetuta dal Boetticher *Archaeol. Zeit.* 1860 tav. CXXXVII, che mostra non solo Apolline colla tenia di vincitore, ma al di sopra della scena la Vittoria stessa, per significare che nella lotta antecedente i dei avevano riportato la vittoria sopra le Furie. Partendoci dunque da quest' analogia dovremo riconoscere nella pittura or ora descritta una rappresentanza di quest' altra venuta di Oreste in Delfi, che ebbe luogo dopo il giudizio dell' Areopago.

hanno ancora concesso il tempo di liberarsene. Conformemente con quest'osservazione Oreste, nel fregio superiore, tiene la spada, e come nella scena inferiore l'artefice ha sostituito lo scudo e la lancia, senza dubbio vuol dire, che gli estremi tormenti e la somma disperazione nella mente del reo già hanno cessato per l'ajuto di Apolline, che suol curare ugualmente i mali sì del corpo e sì dell'anima. Quest'interpretazione vien confermata anche da altri vasi, nei quali Oreste porta una lancia invece della spada [1]. Sembra in generale, che in quel punto l'uso degli antichi pittori non sia stato fissato. Solamente quando Oreste sta dirimpetto alle Furie, pare che abbia sempre la spada. La figura muliebre armata anch' ella colle stesse armi, che sta seduta accanto all' Oreste e gli fa un cenno, dà cagione ad alcuni dubbi. Raoul-Rochette p. 195, con ottima ragione, la prende per un essere allegorico, la cui presenza ha una special relazione collo stato di Oreste. Quindi propone i nomi o di Virtù, o di Giustizia, o di Eucleia. Sarebbe molto difficile il decidere, quale di questi e simili nomi possa con qualche verosomiglianza attribuirsi a questa dea; imperocchè immaginata in un tipo ideale manca del tutto di attributi distinti e caratteristici per la sua significazione. Le armi sembrano accennare una dea guerriera, e la figura

[1] Oreste in Delfi in atto di consultare Apolline sul modo di vendicare il suo padre porta la lancia, come pure Pilade, in una bella pittura vasculare pubblicata dal de Paucker *Archaeol. Zeit.* 1853 tav. LIX spiegata bene dal Friederichs *Praxiteles* p. 112. Similmente Oreste con Elettra presso il sepolcro di Agamennone Millingen *Peintures de vases grecs* (*Rome* 1813) pl. XIV, ove l'iscrizione non lascia dubbio sopra l'interpretazione. Nella pittura interessantissima presso Millin *Peintures de vases antiques* vol. II pl. 68 Oreste tiene due lancie e la spada; conf. Inghirami vasi fittili vol. IV tav. 367. *Archaeol. Zeit.* 1849 tav. VII e XII. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* tav. XXXIV.

della Virtù non disconverrebbe al motivo dell'insieme. Ma osta però a questa congettura, che la Virtù in altri dipinti non si trova rappresentata come persona. Una interpretazione più verosimile forse deriva da un paragone del celebre vaso di Midia [1], in un di cui fregio che rappresenta l'avventura di Ercole presso le Esperidi, una dea similmente vestita ed armata vien chiamata ΥΓΙΕΑ. La dea della sanità vien ideata con armi, perchè propriamente non è altro, che una delle diverse qualità e potenze riunite nella persona di Minerva. Nel vaso di Midia l'iscrizione Igia senza dubbio significa Minerva medesima, ma principalmente colla forza d'una dea del vigore e della freschezza giovanile. Non è impossibile, che nel nostro dipinto Igia sia ideata come un nume particolare, ma cogli attributi guerrieri del suo pristino carattere, i quali tanto più sono convenevoli a questa scena, perchè Igia qui significherebbe un ristabilimento morale, un ritorno del vigore, della pace, e del coraggio giovanile. Ma qualunque sia il vero nome e la forza di questo nume, non è dubbiosa la sua amichevole relazione con Oreste: incoraggia l'eroe a persistere nel suo proposito ed a proseguire la strada, che lo mena in Atene.

Le avventure, che succedettero, glorificate dai poeti ateniesi con tutto lo splendore della poesia, l'artefice nostro non le ha espresse col suo pennello e si è contentato di rappresentare, nella figura della Minerva seduta nel centro, la divina guida e maestra, che col suo ajuto diresse i destini del suo cliente. Ma in più copiosa maniera però si è trattenuto nell'esito delle calamità e delle vicende di Oreste e sembra, che queste

[1] Gerhard *Ueber die Vase des Midias. Abhandl. der Berliner Academie* 1839 tav. II.

abbia ideate come soggetto principale di tutto questo fregio. Nella destra parte di questo si vede un giovane appoggiato sopra una colonnetta e guardante in uno specchio. Questo giovane, preso dal Raoul-Rochette per un partecipante dei misteri, con molto maggior verosomiglianza può prendersi per Oreste stesso [1], che dopo il giudizio assolutorio dell' Areopago sta riflettendo sopra il passato, ricordando il dramma variato e procelloso della sua vita. Questa pensierosa tranquillità e moderazione nel godimento è molto più convenevole al carattere di Oreste e del suo mito, che una allegrezza vivace; imperocchè in questa favola vengono simboleggiate le idee le più sublimi ed importanti della teologia greca. — Uno dei più difficili problemi della nostra pittura si mostra nel gruppo delle due donne nella destra estremità. Stanno occupate in una conversazione vivace e sembrano nè prender parte nè attendere agli avvenimenti, che hanno luogo nella loro vicinanza. Raoul-Rochette e Gerhard le hanno interpretate per Cerere e Proserpina, supponendo che tutta la scena abbia una recondita relazione col culto dei misteri di queste dee. I misteri senza dubbio formano materia di molte rappresentazioni vasculari e, come lo vedremo in appresso, anche nel nostro dipinto vi è una idea ricavata dalla stessa fonte, ma non può credersi, che questo profondo rapporto sia significato da questo grup-

[1] Lo specchio nella mano di Oreste è un simbolo per la memoria del passato, perchè dalla memoria ci risplende quasi l'immagine della nostra vita e dei nostri fatti. Così Otfr. Müller *Handb. der Arch.* § 398 A. 5 spiega lo specchio nella mano d'una Furia, che insegue Oreste, per lo specchio del passato; Raoul-Rochette *Mon. inéd.* p. 187 (tav. 36) lo riconosce per un simbolo dei rimorsi. In un atteggiamento molto simile, coll'espressione di meditazione profonda, Oreste si vede nel vaso d'argento detto Corsiniano Winckelmann Mon. ined. vol. II tav. 151 e Michaelis *das Corsinische Silbergefäss* (Lips. 1859) tav. I, 2.

po isolato e superficialmente annesso. Con maggiore verosomiglianza può pensarsi ad una spiegazione, la quale si presenta quasi spontaneamente nella coerenza del mito stesso. Il mito di Oreste nella sua significazione fondamentale simboleggia l'idea d'un conflitto, fra un ordine del governo divino antico, ed un ordine nuovo. La loro differenza si manifesta principalmente nelle leggi riguardanti il peccato e la colpa umana. Nell' antico sistema il delitto e la colpa vengono ideati come una perdizione assoluta dell' uomo: l'ira e la pena degli dei sono irreconciliabili, le Furie inseguono il colpevole senza riposo e pace. L'ordine nuovo mostra un carattere più mite e clemente. Principalmente sotto l'influenza della religione di Apolline si svilupparono le idee di una clemenza divina, aperta eziandio ai peccatori, e nacque una nuova legge, che proclamò per la prima volta la sublime verità, che i delitti sono remissibili, e che ai peccatori è preparato un perdono. In stretto rapporto con queste idee furono inventati molti riti e cerimonie [1] riguardanti l'espiazione e la purificazione, ed allo stesso scopo sembra che spetti l'uso della musica nel culto di Apolline. Il mito di Oreste esprime questo sviluppo nelle idee teologiche greche: un colpevole, reo del più grande delitto, che può immaginarsi, ed abbandonato secondo la legge antica alle Furie, vien purificato e giustificato da Apolline e Minerva, e la clemenza ed il perdono si sostituiscono alla vendetta ed alla persecuzione. In questo nuovo sistema non sono più suscettibili le formidabili figlie dell' antica notte. Ma le Furie, che erano rappresentanti d'un diritto sacratis-

[1] Conf. le dotte spiegazioni del Boetticher *Arch. Zeit.* 1860 p. 61.

simo, non potevano immaginarsi come vinte e soggiogate per forza, come accadde nei Giganti. Perciò la favola finse, che le dee, riconciliandosi coi loro avversari, consentirono a sottomettersi spontaneamente ad una metamorfosi della loro natura in conformità cogli ordini divini nuovamente stabiliti. Deposta dunque la loro formidabile natura divennero numi pieni di clemenza e compassione, e si resero protettrici dei rei perseguitati. Per compiere la riconciliazione delle dee potentissime e per togliere del tutto l'acerbità della loro sconfitta, Minerva nelle radici dell'Areopago loro stabilì un culto mantenuto dagli Ateniesi colla più grande venerazione. In questo culto, conformemente colla loro indole, ricevettero un nome più mite e dolce, quello delle Eumenidi o Semnai, delle dee cioè benevoli e venerabili. Siccome dunque col giudizio assolutorio di Oreste è congiuntissima l'instituzione del culto delle Eumenidi, così sembra verosimile, che le due donne, che sono nel nostro fregio annesse alla rappresentazione di questo soggetto, debbano interpretarsi per le Eumenidi stesse, la cui conversazione amichevole e confidenziale indica chiaramente, che nelle loro menti non reggono più altri impulsi, che quelli della clemenza e della carità. Non fa ostacolo a questa congettura, che le due deità non siano fornite da alcuno degli attributi caratteristici al loro stato anteriore. Gli stromenti della crudeltà e dei tormenti non ebbero più luogo nella immagine delle dee nuovamente concepita.

Le rappresentazioni delle Eumenidi non sembrano essere state fra i soggetti favoriti e prediletti dell'arte greca, ma le poche notizie però, che ci danno luce sopra la storia di questo concetto, fanno nascere l'idea d'un tipo molto simile a quello del nostro dipinto. In

quanto all' arte scultoria gli antichi testimoni [1] ci raccontano, che Scopa fissò un certo carattere per quelle deità in due statue, colle quali adornò il santuario esistente sotto le radici dell' Areopago. Pausania, che descrive questo monumento, ce ne dà alcuni cenni, i quali, quantunque siano brevi, nulla di meno sono importantissimi per informarci sopra il carattere principale della rappresentazione. Dopo aver detto [2], che Eschilo per il primo aveva finto le Furie con serpenti nei capelli, aggiunge, che nelle statue di questo santuario non si vedeva niente di formidabile e terribile. Sembra dunque che Scopa abbia rinunziato a provvedere le figure con attributi simbolici e caratteristici per la loro forza, ma esprimendo colla maestria del suo scalpello la sublime riunione della maestà e della clemenza nell' assieme dell' apparenza, avrà stabilito indubitabilmente il tipo di questi numi. Anche nella nostra pittura le Eumenidi mancano d'ogni certo attributo: questo sembra derivare da ciò, che l'artefice, per la scarsezza di rappresentanze di quel soggetto, si trovava senz' un esempio certo. Fra i ricchi tesori dei vasi dipinti non è, quanto io mi sappia, che una sola rappresentazione [3], nella quale con grande verosomi-

[1] Clemens Alex. *Protrepticus* pag. 13 ed. Sylb. Μὴ οὖν ἀμφιβάλλετε, εἰ τῶν Σεμνῶν Ἀθήνησιν καλουμένων θεῶν τὰς μὲν δύο Σκοπᾶς ἐποίησεν ἐκ τοῦ καλουμένου λυχνέως λίθου· Κάλως (Brunn Κάλαμις) δὲ ἣν μέσην αὐταῖν ἱστοροῦνται ἔχουσαι Πολέμωνα δεικνύναι ἐν τῇ τετάρτῃ τῶν πρὸς Τίμαιον. *Schol. Soph. Oed. Col.* 39. Φύλαρχος φησὶ δύο αὐτὰς εἶναι· τά τε Ἀθήνησιν ἀγάλματα δύο· Πολέμων δὲ τρεῖς αὐτὰς φησί. Brunn *Gesch. der Griech. Künstler* I p. 320. Gerhard *Prodrom.* p. 78 not. 59.

[2] Pausan. I, 28, 6: Πρῶτος δέ σφισιν Αἰσχύλος δράκοντας ἐποίησεν ὁμοῦ ταῖς ἐν τῇ κεφαλῇ θριξὶν εἶναι· τοῖς δὲ ἀγάλμασιν οὔτε τούτοις ἔπεστιν οὐδὲν φοβερὸν, οὔτε ὅσα ἄλλα κεῖται θεῶν τῶν ὑπογαίων.

[3] Il vaso si trova nella Biblioteca vaticana nella quarta stanza voltandosi a sinistra dopo la sala grande. Venne pubblicato e spiegato

glianza può riconoscersi la figura d' una Eumenide, sebbene quest' interpretazione finora non siasi presentata a nessuno dei dotti spiegatori di questo vaso. La pittura rappresenta le ultime avventure della vita procellosa di Edipo, provate da quest' eroe nel paese di Colono. La famosa tragedia di Sofocle intitolata Edipo in Colono senza dubbio ha servito di fonte principale alla composizione, ma come spesse volte si osserva in questo genere, il pittore, sebbene accettasse il concetto fondamentale del poeta, trattò con libertà il suo soggetto e si permise di combinare e di aggiungere motivi e persone secondo il suo parere e secondo i suoi propri principj. Nel centro della scena veggiamo Edipo arrivato nel boschetto delle Eumenidi, nel quale secondo l'augurio dell' oracolo, gli fu destinato di trovare la sua piena espiazione e la fine delle sue miserie. Il vecchio eroe sta assiso sopra un' ara ed accanto di lui la sua figlia Antigone, che, colla più tenera pietà, gli ha servito come guida in tutti i suoi giri. Un alto albero di palma dall' una parte ed uno piccolo d'alloro dall' altra indicano il locale. Siccome in queste ultime vicende di Edipo come un di lui protettore e defensore sostiene una parte importante Teseo re di Atene, senza dubbio non altro che egli stesso si deve riconoscere nella figura di degnità reale, che si avvicina collo scettro nella mano. Un giovane guerriero, che si vede dalla parte opposta, probabilmente è o un servitore di Creonte, come ha sospettato il Millingen, o Creonte stesso, come io preferirei di credere, che si porta qua coll' intenzione di ridurre Edipo nella sua patria. Nell' ordine superiore della pittura osserviamo

dal Millingen *Peintures de vases grecs* pl. XXIII e *texte* p. 40. Il rovescio pl. XXIV mostra una scena bacchica.

tre esseri divini, che rappresentano le idee simboleggiate nel mito. L'albero di palma, che dall' una parte si stende fino alla somma, forma un legame fra le due fascie. In primo luogo eccita la nostra attenzione una Furia con tutti gli attributi del terrore, ma visibile solamente nella parte superiore del suo corpo. I suoi sguardi ingordi ed il gesto sdegnoso mostrano un arresto forzato e fanno credere, che la crudele persecuzione, colla quale si attaccò alle piante di Edipo, abbia incontrato un ostacolo improviso. Quest' avvenimento, senza dubbio, si spiega da ciò, che il recinto del sacro boschetto delle Eumenidi non è sormontabile alla Furia, la cui natura è del tutto contraria a quella dell' Eumenide. Nel mito di Oreste le Furie si trasformano in Eumenidi, nel mito di Edipo sono ideate come esseri da principio diversi e separati. Le altre due donne, che si vedono sopra nell' interno del recinto, sono d'un aspetto più mite e placido. Ambedue stanno assise dirimpetto fra loro, l' una conversa con un Amorino alato, e l'altra sta sola e tenendo colla mano sinistra un lembo del suo velo sembra assorta in pensieri. L'interpretazione ha qualche difficoltà; quella coll' Amorino, a primo colpo d'occhio, mostra le apparenze di Venere, come già è stato osservato dal Millingen, sebbene rimanga oscuro, quale sia il rapporto intercedente fra questa dea ed Edipo. L'altra, che sta sola, dal Millingen vien chiamata Cerere, ma quest' opinione, in riguardo sì dell' apparenza esterna della figura, che della relazione colla scena principale, manca d'ogni certo fondamento. Una considerazione semplice e spregiudicata di tutte le condizioni ci porta a riconoscere in questa figura una Eumenide. La presenza dell' Eumenide non è solamente convenientissima al concetto del mito ed al luogo, che sta sotto

la sua protezione, ma per l'opposizione colla Furia fa nascere la sublime idea d' un asilo governato da un essere divino benefico, nel quale non entra la Furia coi suoi terrori e pene. Conformemente al suo carattere tutta l'apparenza dell' Eumenide mostra pacatezza e clemenza con una mite serietà. In una tal' immagine neppure una certa dolcezza può sorprenderci. Sofocle stesso fa dire ad Edipo (Oed. Col. 106) nella sua preghiera: ἴτ' ὦ γλυκεῖαι παῖδες ἀρχαίου σκοτου. Con tutte queste traccie perfettamente concorda l'aspetto delle donne nel terzo fregio del vaso di Ceglie, le quali si riconoscono come Eumenidi da tutto l'insieme e dalla successione delle rappresentanze appartenenti al mito di Oreste. Se forse ambedue i pittori hanno fatto apparire in questi numi venerabili una troppa mollezza e leggiadria, per non far torto ad essi dobbiamo rammentarci, che tutti gli artisti dei vasi di questa origine sono d'accordo in quel difetto, e sogliono sostituire, secondo il gusto generale del tempo, alla degnità la dolcezza ed il piacere.

Le rappresentazioni dunque del nostro vaso finora considerate ci hanno mostrato in stretta successione i due momenti principali dell' espiazione di Oreste: la scena di Delfi, che simboleggia la purificazione ed il guarimento del reo, e la scena di Atene che, mostrando il fatto come soggetto giuridico, annunzia il trionfo d'una nuova legge morale sopra le implacabili potenze d'una epoca anteriore. Il fregio medio ci offre una composizione ricca ed artificiosa, che già al primo aspetto fa nascere l'idea d'un concetto ideato con sublimità, ma espresso però in forme enimmatiche e non capaci a sviluppare tutta la profondità del motivo. Considerando la poca coerenza dei gruppi ed i loro rapporti meramente spirituali e simbolici, non può essere dub-

bio, che la scena rappresenti non un fatto mitologico, ma una idea di significazione più generale. Nel centro veggiamo una dea alata assisa sopra un ariete galoppante in tutta carriera. Il suo aspetto nell'istesso tempo mostra ugualmente maestà e ferocia. Girando gli occhi con aria estatica tiene stretta colla mano destra una spada, mentre che la sinistra si ferma nelle corna dell' ariete. La corsa precipitata della povera bestia sembra una fuga disperata fatta cogli ultimi sforzi della sua vita. La dea istessa, a quel che pare, ha mortalmente ferito il suo portatore: dal collo dell' ariete esce un largo fiume di sangue, e con esso fra poco la vita. Nella parte destra del fregio si vedono due eroi armati con aste, l'uno stante in piedi in costume frigio, l'altro seduto ed ignudo. Ambedue, sebbene spettatori attenti della scena agitata del centro, mostrano però la tranquillità di chi sta fuori di pericolo. Dalla parte opposta scorgiamo due donne in piedi e conversanti fra loro amichevolmente. Anch' esse, siccome tengono diretti gli sguardi verso l'avvenimento che ha luogo nel centro, mostrano nel loro gesto la stessa sorpresa lieta e placida come gli eroi. Accanto alle donne, un poco rimoto, ma come partecipante attento, sta Ercole, riconoscibile dal turcasso e dalla clava. L'indagine della significazione di questa strana composizione senza dubbio deve partirsi da ciò, che siccome il fregio primo e terzo esprimono lo sviluppo d'un medesimo soggetto mitico, così anche nel fregio medio abbiamo da riconoscere una idea affine, la quale, colle altre rappresentanze, si riunisca in un complesso di bello ed artificioso concetto. Gli spiegatori anteriori sono stati della stessa opinione. Il sig. Gerhard, siccome crede rappresentati in questo vaso i fatti principali della famiglia di Pelope, così in questo fregio riconosce

gli eroi per Atreo e Tieste, la figura nel centro per la Vittoria e le donne per Cerere e Proserpina. Ma a quest' interpretazione non sono favorevoli nè le apparenze delle figure, nè la relazione colle scene delle altre fascie. Raoul-Rochette però (p. 194) è di opinione, che anche a questo fregio servono come soggetto fondamentale la persona ed il mito di Oreste, ma che qui questo mito, spogliato del suo carattere particolare e combinato con quello di tutta la casa dei Pelopidi, abbia acquistato una significazione più generale. L'espiazione e la purificazione di Oreste hanno una tanto più grande importanza, in quanto che con esse vien terminata la lunga serie dei formidabili disastri e degli atroci delitti, dai quali fu afflitta e macchiata per più generazioni quella casa. Quindi facilmente può idearsi come un avvenimento non solamente salutare a quest' ultima prole della famiglia, ma pure a tutti i suoi antecessori. In conseguenza di questa opinione Raoul-Rochette riconosce nell' eroe, che sta in piedi vestito in abito frigio, Pelope stesso, che siccome diede origine alla casa, così introdusse questa catena di delitti propagati di generazione in generazione. Il giovane assiso accanto a Pelope gli pare Oreste. La loro riunione simboleggia l'origine e l'esito della disastrosa famiglia. La figura nel centro Raoul-Rochette la prende per Eride, la quale con tutti i suoi terrori si fece tiranna di questa casa e vi celebrò i suoi atroci trionfi. Molto conforme con questa interpretazione si mostra l'ariete, sul quale siede la dea. Egli non è altro, che l'ariete con vello d'oro [1],

[1] Euripide alcune volte allude a questa favola. Nell' Electra 705 dice, che il dio Pan lo diede in dono ai Pelopidi : ἀταλᾶς ὑπὸ ματρὸς... Πᾶνα... χρυσέαν ἄρνα καλλίποκον πορεῦσαι cf. 720. Da questo principio derivò la discordia dei fratelli. Orest. 810 : παλαιᾶς ἀπὸ συμφορᾶς δόμων Ὁπότε χρυσείας ἔρις ἀρνὸς Ἤλυθε Τανταλίδαις e Orest. 998:

che, lasciato in eredità da Pelope ai suoi figli, diede soggetto a quest' odio implacabile, da cui nacque una ricchissima semenza di delitti e calamità. Nelle donne della parte sinistra Raoul-Rochette di nuovo riconosce Cerere e Proserpina, che significano una relazione di questo soggetto colle dottrine dei misteri. Ercole prende parte alla scena come nume propizio e benevolo ai Pelopidi [1]. In questa interpretazione dunque ci pare che Raoul-Rochette abbia riconosciuto egregiamente che l'espiazione di Oreste qui vien ideata come un beneficio compartito a tutta la sua famiglia, e come una riconciliazione di essa col nume divino. Ma questa idea ben scoperta l'interprete ommise di svilupparla in tutta la sua profondità e di farla apparire come legame intrinseco e comune a tutti i gruppi del fregio. Per questa mancanza il dotto autore egli stesso derogò alla probabilità della sua opinione. La dea nel centro senza alcun dubbio giustissimamente viene da lui spiegata come Eride, perchè il tipo di questa dea in maniera mol-

Τὸ χρυσόμαλλον ἀρνὸς ὁπότ' Ἐγένετο τέρας ὀλοὸν ὀλοὸν Ἀτρέος ἱπποβώτα. Lo scoliasta all' Oreste racconta più copiosamente (v. 810): συνέθεντο οὖν εἴ τις αὐτῶν δείξει τι τέρας κύριος ἔσεσθαι τῆς ἀρχῆς· ἐν τοῖς ποιμνίοις δὲ τοῦ Ἀτρέως εὕρηται χρυσοῦν ἀρνίον· καὶ μέλλοντος Ἀτρέως δεῖξαι τὸ τέρας τοῖς δικασταῖς καὶ λαβεῖν τὴν ἀρχὴν Ἀερόπη γυνὴ τούτου μοιχευομένη Θυέστῃ τῷ ἀδελφῷ κλέψασα τοῦτο παρέδωκεν αὐτῷ· Θυέστης δὲ λαβὼν τοῦτο καὶ δείξας τοῖς δικασταῖς ἐκράτησε. Pausania II, 18, 2 dice che nel sepolcro di Tieste stava l'immagine di quest' ariete. Euripide chiaramente suppone, che l' ariete dagli dei venne donato ad Atreo stesso (Eur. Electr. 710-12), mentre che Seneca nel Tieste ci ha tramandato un' altra forma del mito, secondo la quale Pelope già aveva posseduto questo pegno della dominazione reale; nel Tieste 225 Atreo dice: *Est Pelopis altis nobile in stabulis pecus Arcanus aries, ductor opulenti gregis... Possessor huius regnat, hunc cunctae domus Fortuna sequitur.*

[1] Ercole stabilì in Pisa a Pelope un santuario. Paus. V, 13, 2: τοῦτο (sc. τὸ Πελόπιον) ἀπονεῖμαι τῷ Πέλοπι Ἡρακλῆς ὁ Ἀμφιτρύωνος λέγεται· τέταρτος γὰρ δὴ ἀπόγονος καὶ οὗτος ἦν τοῦ Πέλοπος.

to simile ci vien tramandato in un' altra pittura pubblicata dal sig. Gerhard *Flügelgestalten der alten Kunst* tav. II, 5, dove l'iscrizione non lascia dubbio sopra l'interpretazione. Ma il dire però, che questa figura qui non significhi altro che una semplice allegoria della discordia e dell' odio dei Pelopidi, incontra una forte contradizione non solamente nel gesto appassionato e nell' azione eccitata della dea, ma anche dall'altra parte nella pacatezza e tranquillità degli eroi, la quale in questa supposizione sarebbe inesplicabile. Quindi per dare una piena spiegazione del totale sarà necessario di aggiungere alla idea proposta dal Raoul-Rochette alcuni supplementi relativi principalmente ai rapporti, che esistono fra la scena centrale ed i gruppi laterali. L'idea sublime, che l'espiazione di Oreste divenne quasi un riscatto di tutta la casa dei Pelopidi, e che la purificazione di un' anima spinta dal destino al peccato, ma realmente innocente potè cancellare la colpa di tutti i suoi antecessori, non poteva rappresentarsi in maniera più parlante e bella, che qui nella scena proposta, dove veggiamo Eride furiosa, ma in fuga precipitata ed espulsa da questa casa, nella quale aveva esercitato per lungo tempo una dominazione crudele. Un potere mite e clemente, ma irresistibile ha vinto l'implacabile fato e le potenze delle tenebre. Tutto l'aspetto della dea mostra furore e disperazione. Costretta da una legge superiore si parte dalla sventurosa casa, portata da quell' animale, che vien ideato nelle antiche favole come prima cagione fatale della discordia. Egregiamente e collo studio della natura l'artefice ha caratterizzato l'impeto del furore. Infiammata dall'ira estrema la dea spinge e stimola l'ariete e poi fastidita quasi dello stromento vile, i cui servigi sono terminati, siccome spesse volte i furibondi diriggono

il loro furore verso oggetti innocenti, così con un colpo mortale ferisce la gola della povera bestia, che in un istante sarà preda della morte. Dalla destra parte veggiamo Pelope ed Oreste, che considerano la scena eccitata con un' aria piena di pacatezza e tranquillità. La dea formidabile non può più atterrirli, e dopo lunghe tenebre di miseria apparse loro finalmente la luce della riconciliazione e della pace divina. — In corrispondenza con questi eroi nella parte sinistra del fregio stanno in piedi due donne. Queste, prese dal Raoul-Rochette per Cerere e Proserpina, sembrano piuttosto, secondo la conghiettura d'un mio amico, Clitennestra ed Ifigenia, le eroine cioè principali della famiglia dei Pelopidi, le quali partecipanti alla stessa espiazione e riscattate dalla dominazione delle potenze fatali si riuniscono coi loro consanguinei con calma e beatitudine. La madre che ricevette la morte dalla mano del suo proprio figlio in vendetta della uccisione del suo marito, adesso sta dirimpetto a questo figlio senza sdegno, senza rimprovero. L'implacabile fato ed il destino, che li spinsero a questi delitti, hanno ceduto ad un nuovo ordine di clemenza e carità. Ercole che sta accanto alle donne sembra sia presente tanto come nume amichevole alla famiglia di Pelope, quanto come uno che anch' esso nella sua vita provò la forza e la salute dell' espiazione.

Tutte queste indagini dunque hanno servito a mostrarci, come i tre fregi rappresentano lo sviluppo d'una bellissima idea. L'idea d'una espiazione, che toglie i difetti e ridona la pace divina all' uomo, idea importantissima in tutte le religioni, qui vien rivelata in tutta la sua bellezza per il mito di Oreste. Quest' eroe, la cui giustificazione divenne un riscatto di tutta la casa, manifestamente sotto questo riguardo è ideato come tipo

universale della natura umana. Siccome poi la maggioranza di tutti i vasi si riferisce all' uso dei sepolcri e conformemente le pitture mostrano soggetti relativi alla idea della morte, così non può dubitarsi, che nelle rappresentazioni di Oreste in questo genere di vasi venga simboleggiata una speranza piena di conforto nelle riflessioni sopra la vita futura, la dolce speranza cioè, che una espiazione ed un perdono sian preparati a tutti gli uomini e quindi anche a quell' individuo, a' cui ultimi onori era dedicato il vaso. Ad una similissima spiegazione ci invitano le frequenti rappresentazioni dello stesso mito in sarcofagi. Anche in questi monumenti, che spesse volte mostrano soggetti relativi all' idea della morte, verosimilmente Oreste è ideato come un tipo generale della natura umana, imperocchè l'assoluzione di questo eroe, il quale, sebbene reo del più grande delitto, acquistò tuttavia da Apolline la purificazione, da Minerva la giustificazione, ci dà un pegno sicuro, che non mancherà ai peccati di qualunque di noi la compassione divina. — Potrebbero nascere alcuni dubbi sopra l'interpretazione per Eride da un paragone delle frequenti rappresentazioni della Vittoria in atto di sacrificare un toro (Νίκη βουθυτοῦσα), che rassomigliano molto alla scena in discorso. La dea in questo momento con tutta la sua forza si slancia sopra la vittima, che ferita con colpo mortale dal parazonio cade in ginocchio. Così ce la mostra un bel rilievo della villa Albani illustrato e messo in confronto con altri monumenti dello stesso soggetto dal Zoega Bassiril. vol. II tav. LX pag. 41. Diede una raccolta di questi monumenti Lajard *Recherches sur le culte de Vénus pl. VIII-XIV*. Vedi *British Museum Vol. X tab.* 25. 26; Bouillon III, 47; Clarac pl. 349. Una gemma fu pubblicata dal Winckelmann Mon. inedit. Tratt. prelim. p. CIII.

Il ch. Jahn *Archaeol. Zeit.* 1850 p. 207 credette che il tipo del gruppo usato nella scultura sia stato stabilito da Mirone. Questo sacrifizio serve come soggetto a parecchi dipinti vasculari, ma in composizioni più libere e sviluppate, e con varie figure. Considerando questi confronti già il sig. Gerhard p. 29 si persuase, che la dea sia la Vittoria in atto di consumare un sacrifizio di espiazione per preparare una riconciliazione fra Atreo e Tieste. Il Rev. padre Garrucci in una adunanza dell' Instituto, ove fu proposta la pittura, partendosi dalla medesima interpretazione della dea nel centro per la Vittoria, propose una congettura molto ingegnosa sopra il significato del fregio in mezzo. Secondo l'idea di questo dotto archeologo la scena riguarda la famosissima vittoria riportata da Pelope sopra Enomao, la quale nelle antiche favole vien celebrata come la prima instituzione dei giuochi olimpici [1]. Pelope facilmente si riconosce nella figura dell' eroe in costume frigio, mentre la Vittoria per onorare il celebre vincitore scanna colla sua propria mano un ariete. Un forte argomento in favore di quest' interpretazione ci offre il fregio infimo nel piede del vaso, che rappresenta una corsa di cavalleggieri. Non meno significante per questo soggetto sarebbe anche la presenza di Ercole, nume consanguineo e benevolo a Pelope ed anch' esso venerato come fondatore della festa olimpica [2]. Nel gruppo delle due donne, che si vedono presso Ercole, l'una potrebbe prendersi per la bella Ippodamia, premio del

[1] Paus. V, 13, 2 coll. V, 10, 6. Preller *Griech. Mythol.* II, 387 ediz. seconda.

[2] Pindaro Ol. 3, 11 e 11, 43. Lysias ap. Dionys. Hal. Iud. Lys. cap. 30. ἄξιον Ἡρακλέους μεμνῆσθαι καὶ ὅτι τόνδε τὸν ἀγῶνα πρῶτος συνήγειρε. Paus. VIII, 48, 1. Ercole misurò col suo piede lo stadio di Olimpia, Gellius I, 1, 2.

vincitore, l'altra per una sua compagna. Quantunque da per se stessa quest'interpretazione mostri una grande verosomiglianza, facendo però un accurato esame sull'insieme di questi tre fregi, necessariamente ci si affaccia un'altra idea sviluppata in quel ciclo per stretta successione, quale sarebbe l'espiazione di Oreste, la quale divenne un beneficio per tutta la famiglia di Pelope. Se, come vogliono questi dotti, la dea nel centro in verità non fosse Eride, ma la Vittoria, quest' allegoria dovrebbe riferirsi non alla vittoria materiale, ma alla spirituale d'una nuova legge sopra ordini antichi [1]. Ma in generale all' interpretazione per la Vittoria principalmente osta la vittima, che qui è un ariete, mentre che nelle altre rappresentanze è un toro. Le deità cavalcanti sopra un ariete già spesse volte sono state soggetto di dotte disquisizioni [2]. L'ariete ordinariamente non è un simbolo caratteristico per Eride, ma nel mito dei Pelopidi vien celebrato come un di lei stromento, che servì nelle sue mani alla rovina della casa. Da questa bestia fatale senza dubbio deve distinguersi quell'ariete che fu immolato da Enomao prima della gara con Pelope, il qual sacrifizio vien rappresentato in un dipinto vasculare pubblicato dal Papasliotis *Archaeolog. Zeitung* 1853 tav. LV, e forse in un fregio del vaso pubblicato dal Raoul-Rochette *Mon. inéd.* pl. XXXIV.

[1] La Vittoria spesse volte sembra ideata in una significazione morale e denota la vittoria dell' espiazione sopra il peccato. In questo carattere giustissimamente vien riconosciuta dal Boetticher *Archaeol. Zeit.* 1860 p. 66 nella bella pittura ibid. tav. CXXXVII, 4. Il dotto archeologo rammenta ottimamente gli ultimi versi dell' Ifigenia taurica di Euripide: ὦ μέγα σεμνὴ Νίκη, τὸν ἐμὸν βίοτον κατέχοις καὶ μὴ λήγοις στεφανοῦσα. Potrebbe darsi, che anche la Vittoria riunita al dio Bacco (come nella pittura della raccolta Hamilton presso il Tischbein vol. I tav. 32) si riferisca alla stessa idea.

[2] Conf. Gerhard *Archaeol. Zeit.* 1850 p. 149 e tav. XV.

Per non ommetter niente che possa forse contribuire a dichiarare gli oscuri motivi del nostro soggetto, dobbiamo rammentare un sacrifizio memorabile usato in Pisa nel Peloponneso, che a prima vista sembra avere colla scena proposta una corrispondenza sorprendente. Pelope venerato dai Pisati come institutore dei giuochi olimpici nella vicinanza dell'arena olimpica (conf. Curtius *Peloponnesos* vol. II pag. 61 e tav. II) aveva un tempio (Πελόπιον Pausan. V, 13, 1, 2) ed un culto. La vittima solita di questo culto era un ariete con vello nero, il cui sangue si spargeva in una buca. Questi indizi ci portano a credere, che quel sacrificio passava per un culto funebre dedicato agli dei dell' inferno. Conforme a quest' idea l' ingresso del santuario era verso occidente. Non lontano dal santuario di Pelope eravene un altro d' Ippodamia chiamato da Paus. VI, 20, 7 (4) Ἱπποδάμειον. Siccome nella nostra pittura la donna, che sta dirimpetto a Pelope, con qualche verosomiglianza può interpretarsi per Ippodamia, così non mancherà forse, chi vorrà riconoscere nella scena in discorso relazioni con questo culto funebre di Pelope in Pisa; ma una tal congettura sarebbe troppo azzardata [1].

E. LÜBBERT.

[1] Un paragone colla vittima del culto di Pelope in Pisa già si presentò, come veggiamo or ora, al chiar. sig. Gerhard *Berlins antike Bildw.* I p. 287, ma giustissimamente rifiutò una tal' interpretazione, principalmente per il motivo del colore nero di quest' ariete, attestato da Pausania.

ARGO UCCISO DA MERCURIO, DIPINTO D' UN VASO CERETANO.

(*Tav. d'agg. IK*)

Il vaso le cui pitture, ridotte a due terzi della grandezza originale, vengono pubblicate sulla tav. d'agg. IK, ha la forma della così detta olla ed appartiene alla ricca raccolta di stoviglie ceretane acquistata poco fa dal sig. Castellani a Roma. Non eccitando un interesse speciale in quanto allo stile del disegno (giacchè non distinguesi sotto questo riguardo dalla maggior parte degli altri vasi a figure rosse) tuttavia non è privo di una certa importanza, se risguardi il mito stesso raffiguratovi e l'azione e le persone che l'artista ha scelte per rappresentarlo. Le pitture che adornano entrambi i lati di essa olla, vengono separate l'una dall' altra mediante due alberi, i cui tronchi sono, per così dire, cresciuti tra i due manichi del vaso. Nè mi pare che esista alcuna relazione sia mitica sia poetica fra questi due dipinti; giacchè sul rovescio scorgesi una di quelle composizioni di poca importanza e quasi tipiche, che fanno vedere un carattere erotico e sono ovvie in un grandissimo numero di vasi: un giovane cioè che porge ad un altro una lepre; un uomo barbato poi, spettatore di questa scena; tutti e tre stanno in piedi e son vestiti di lunghi mantelli.

La rappresentanza del lato principale non può dirsi oscura; ognuno anzi al primo sguardo vi ravviserà un soggetto mitologico assai noto, cioè Mercurio nell'atto di uccidere Argo per liberare così Io, che, amata da Giove, venne trasformata in vacca a causa della gelosia di Giunone, la quale le mise Argo a custode. Questo, riconoscibile già da' molti occhi dispersi sopra tutto il suo corpo, e distinto inoltre dalla iscrizione ΑΡΛΟϟ,

si vede manifestamente, che da Mercurio fu sorpreso e con veemenza atterrato. Il dio, afferrandolo per la barba, sta per infliggergli colla spada, che regge nella destra, il colpo letale, sicchè la debole resistenza, che quello gli oppone alzando la sua destra, ci fa prevedere, che fra poco gli sarà troncato il capo. Lo sfondo del dipinto è occupato dalle forme grosse di quell' animale in cui Io venne trasformata. Alla destra poi della scena principale veggiamo un uomo barbato in atteggiamento maestoso e seduto sopra una sedia elegante; egli regge uno scettro con la mano sinistra, mentre che il gesto della destra alzata dimostra, che esso abbia qualche stretta relazione con la scena principale.

Semplice dunque e chiara sembra essere tutta la composizione che or ora descrivemmo, e a prima vista si potrebbe credere soverchio il fermarvisi ulteriormente. Tuttavia se esaminiamo con più attenzione tutti i dettagli della rappresentazione per trovarne spiegazione esatta e soddisfacente, nascono certe difficoltà le quali richiedono ricerche più speciali. Così, per cominciare con una cosa minuta, ma pure degna della nostra attenzione, quell'animale che accenna alla eroina trasformata in vacca, manifestamente è non già vacca, ma bue. Siffatta particolarità, che è priva affatto di ogni analogia nelle altre rappresentanze del mito, e della quale non danno notizia neppure gli antichi scrittori, che ne parlano, non può attribuirsi neppure alla imperizia del pittore, il quale tanto bene seppe caratterizzare tutte le altre figure. Non ci resta adunque altra spiegazione se non quella, che evvi o uno sbaglio dell'artista o uno scherzo. Siccome poi uno scherzo poco converrebbe al carattere generale della rappresentazione, siamo inclinati piuttosto ad accusare il pittore di negligenza, della quale, specialmente in cose accessorie, non erano sempre

esenti neppure i pittori dei vasi appartenenti al bello stile. Non possono citarsi in questa occasione quei vasi con la lotta fra Peleo e Tetide, nei quali un leone invece di una leonessa accenna alle trasformazioni di Tetide, giacchè non vi si tratta che della ferocità della bestia e perciò questa analogia non è stringente. Ma un confronto vieppiù stretto forniscono alcune altre pitture vasculari pubblicate dal Gerhard (*Auserl. Vasenb.* I, 6. 26. 29.), nelle quali per isbaglio manifesto una capriuola ossia una cerva, quantunque senza corna, pure è dipinta con sesso mascolino. Inoltre non mi pare improbabile, che il pittore stesso abbia voluto riparare la sua negligenza e levare ogni dubbio sulla sua vera intenzione, quando aggiunse l'iscrizione ΔAMA, la quale, se non m'inganno, deve leggersi δαμαλὶς, cioè vacca. Vero è che esisteva pure la parola δάμαλος, come dovrebbe supporsi già a cagione del feminino, anche se non lo sapessimo per certo dai testimonj di epoca tarda. Ma non è probabile, che 'l pittore si sia servito d'una parola, del cui uso volgare i primi esempj trovansi nelle opere del terzo secolo di nostra era. Nè può pensarsi con probabilità a qualche nome, a cui potrebbe riferirsi quel KAΛOϟ che sta scritto al disopra dell'animale, poichè in tali iscrizioni il nome quasi mai è preceduto dall'aggettivo, che per solito lo segue [1].

Più difficile si è di denominar con certezza quella figura sedente a destra e spiegarne accuratamente l'azione; il suo atteggiamento maestoso e quasi reale, lo scettro poi che regge nella sinistra, fanno pensare al primo aspetto a Giove, spiegazione proposta già dal Brunn, quando

[1] Non voglio trascurare il celebre vaso d'Alceo, nel quale si legge l'iscrizione ΔAMAKAΛOϟ, vd. O. Jahn *über Darstell. gr. Dichter auf Vasenbb.* p. 708 n. 24. Anch' ivi però il nome è preceduto dall' aggettivo.

mostrò il monumento nella adunanza dell' Instituto. È vien confermata questa idea dal confronto degli altri dipinti vasculari riferibili allo stesso mito; dei quali, per facilitarne l'esame, darò qui sotto un succinto catalogo [1]. Un dio intervenuto a questa scena poteva certo rappresentarsi in atteggiamento più mosso, e non può negarsi assolutamente che quella terza persona nel vaso D, che sta in piedi poggiata sopra un bastone e stende

[1] A. Vaso a f. n. descritto dal Jahn Bull. 1839, 21, pubblicato dal Vinet *Revue Archéol.* III (1846) p. 310. Chi confronta la descrizione del Jahn con questo disegno, non può restare in dubbio sulla identità dei due vasi. Forse le notizie che il Vinet avea ricevuto sul rovescio del vaso in discorso, e che non convengono con quelle del Jahn, non erano esatte.

B. Piatto a f. r. Bullett. 1840, 4. *Arch. Zeit.* 1847 n. 2 tfl. II. *Él. cér.* 3, 98.

C. Vaso di Vulci Bull. 1836, 171. Ann. 1838, 328 n. 1. *Él. céram.* 1 p. 49 n. 3. Panofka Argus Panoptes p. 42 s. Monum. 2, 59 n. 1. Cf. Gerhard Rapporto volcente p. 39 e n. 250.

D. Vaso del sig. Hope a Londra f. r. Bröndsted *A brief description*... n. 1. Ann. 1838, 329 n. 5. Müller *Handb.* § 381, 7. Panofka Ann. 1832, 363. de Witte *Cab. Durand* n. 318. *Él. céram.* 1, p. 59. Panofka Argus P. tr. 3, 2. *Él. céram.* 3, 100. Monum. 2, 59, 5. Gerhard *auserll. Vasenbb.* 2, t. CXVI p. 118 ss.

E. Vaso a Monaco f. n. Jahn *Vasens.* n. 573. *Él. céram.* 1, p. 59. Ann. 1838, 329 n. 8. Panofka Argus P. p. 43 ss. tav. V. *Él. céram.* 3, 99. Monum. 2, 59, 3.

F. Vaso apulese del sig. Barone Bull. Nap. III p. 73 ss. tav. IV. *Revue archéol.* III (1846) p. 308 (Vinet).

G. Vaso ruvese del sig. Jatta Ann. 1838, 253 ss. (Gargallo-Grimaldi) 312 ss. (P. Secchi) Bull. nap. 3, 22 (Avellino) 3, 42 (Minervini) Monum. 2, 59. Inghirami Vasi fitt. 4, 400. *Él. céram.* 3, 101.

H. Vaso rammentato dal P. Secchi l. c. p. 319: « da sicuri testimoni sono accertato essere uscito a luce nel felice scavo ultimamente operato dal princ. di Canino altro vaso con rappresentanza del mito d'Io, somigliante a quella che illustriamo, dove ai due personaggi scettrati sono sovrascritti i loro nomi Ζεύς ed Ἥρα ». Speriamo che queste notizie siano accurate e che questo vaso non sia identico col vaso B trovato quasi nello stesso tempo e nei medesimi scavi.

la destra quasi per infiammare la lotta, appartenga anch' essa al ciclo degl' iddii, ma però sembianze tanto maestose e sublimi non potrebbero convenire ad un semplice mortale. Se dunque abbiamo da riconoscere un dio, non ci resterà pur dubbio che esso sia Giove, la cui presenza nell' uccisione di Argo già per se si spiega facilmente, il che vien confermato anche dal vaso H, dove insieme colla sua moglie Giunone assiste alla scena. Siccome poi su un altro vaso (A) Giunone sola è presente all' affrancamento d' Io per accennare, che non desisterà neppur allora di perseguitare l'esosa sua rivale, così qui Giove si presenta per imporre fine alle sciagure che colpirono la donna da lui amata. Chè Giove, il quale trasformò egli medesimo Io in vacca, o fu cagione almeno che Giunone nascondesse la bellezza di lei in forme bestiali: sempre nella tradizione più antica esso è colui che infine le restituì l'esistenza umana. Così Prometeo presso Eschilo (Prom. 849) profeteggia alla infelicissima eroina:

ἐνταῦθα δή σε Ζεὺς τίθησιν ἔμφρονα
ἐ π α φ ῶ ν ἀταρβεῖ χειρὶ καὶ θ ι γ ὼ ν μόνον.

Una delle scene poi rappresentate sul canestro di Europa vien descritta da Moscho (2, 50 ss.) in questo modo:

ἐν δ' ἦν Ζεὺς Κρονίδης ἐ π α φ ω μ ε ν ο ς ἠρέμα χερσὶν
πόρτιος Ἰναχίης, τὴν δ' ἑπταπόρῳ παρὰ Νείλῳ
ἐκ βοὸς εὐκεράοιο πάλιν μετάμειβε γυναῖκα.

Ed io non temo che sia troppo arrischiata la congliettura, che quelle parole dei poeti accennino ad un certo gesto di Giove, simile a quello che fa vedere Giove sul nostro vaso, sicchè avressimo da riconoscere proprio il momento, in cui il dio sta per ricondurre la giovenca a quella bellezza umana, ch' egli stesso le avea fatto perdere. Sebbene poi mi manchino ancora altri con-

fronti per render del tutto certa questa spiegazione, — e non so anche se possono trovarsi, giacchè nei monumenti antichi non si trovano rappresentati quasi mai tali atti [1], — pur tuttavia dai passi ora proposti ciò almeno risulta, che essa è possibile, cioè che gli antichi esprimevano così quel gesto, pel quale si operava la trasformazione. Avvertiamo però una inevitabile inesattezza del nostro disegno, il quale, essendo preso da un vaso di forma rotonda, presenta la mano di Giove scostata troppo dalla testa della vacca, che nell' originale sta assai vicina, come lo richiedono le riferite parole di Eschilo e Mosco. Inoltre non so, se è necessario di notare espressamente, che questa presenza di Giove alla uccisione di Argo e la trasformazione adoperata da lui, come la veggiamo sul vaso, non deve punto riferirsi ad una forma peculiare del mito, secondo la quale Giove avrebbe ricondotto Io alle forme umane per risparmiarle di andare errando senza posa. Piuttosto il pittore si è servito della libertà di aggiungere all'uccisione di Argo immediatamente quest'altra circostanza, colla quale si ratifica la liberazione di Io cominciata con quell'uccisione. Riflettiamo ancora che l'artista avea bisogno d'una simile figura per riempire lo spazio oblungo e per dare a Mercurio, che è voltato alla destra di chi vede, un contrappeso simmetrico. Questa maniera di composizione è quasi tipica nei vasi di stile severo e forse non si trova mai abbandonata intera—

[1] La trasformazione dei compagni di Ulisse, operata da Circe, ci fornirebbe un paragone molto istruttivo. Ma le rappresentanze che vi si riferiscono, non fanno vedere l'atto di trasformazione stesso, meno forse il vaso pubblicato dall' Overbeck nei Monum. V 41. Sulla cui spiegazione però non ardisco adesso portar giudizio; tuttavia pel nostro dipinto non ne risulta gran frutto, se non che la mano alzata di Circe sul dipinto del rovescio può anch' essa spiegarsi per un gesto che accenna all' atto della trasformazione.

mente se non nelle rappresentanze di processioni, la cui natura, per essere caratterizzata, pare richieda la mancanza di tale conclusione [1]. Ravviseremo dunque nella figura di Giove una aggiunta, la quale nello stesso tempo doveva servire ad uno scopo architettonico e caratterizzare vieppiù la scena rappresentata e renderla più espressiva accennandone anche la felice conclusione.

Rivolgendo poi lo sguardo sulle figure principali del dipinto e paragonandole con quelle di simili quadri vasculari, nel Mercurio nulla si scorge che si scosti dalla solita maniera di rappresentare questo dio. Neppure la figura di Argo, cogli innumerabili suoi occhj, ci offre nulla di strano; chè sebbene la tradizione più antica non dia più che quattro occhj a quel custode di Io (Hes. fr. 4 ed. Göttl.), idea colla quale ottimamente convengono i dipinti A e F dove Argo è bicipite come un Giano, pure egli comparisce raffigurato alla stessa guisa appunto sur un vaso di stile analogo (D). Io poi non solo in questo monumento si mostra in forme semplicemente vaccine, del che le olle A e B offrono un paragone affatto giusto, ma può confrontarsi eziandio la pietra incisa più volte pubblicata [2] che ha un' affinità quasi maravigliosa colla descrizione di Mosco 2, 58. Ivi come nel dipinto B la vacca se ne va frettolosa, significando così senza dubbio Io οἰστρόπληξ; siccome nel vaso suddetto A Giunone intervenuta nella scena pare accenni alla sciagura imminente della stessa Io [3]. Esaminiamo in fine anche gli alberi che

[1] Gli esempj più semplici e chiari di questa legge di composizione sono ovvj nel rovescio di moltissimi vasi, anche in quello del nostro.

[2] P. e. dal Braun Monum. II, 59 n. 9.

[3] Anche la Io con testa cornifera, rappresentanza senza dubbio usata dalla scoltura, è ovvia su più d'un vaso; dei nostri cioè su C,

chiudono la composizione ai due lati. L'uno di essi si riconosce agevolmente per palma, albero che sui dipinti vasculari vien sempre caratterizzato chiaramente da tutta la sua struttura, siccome tutti gli alberi resinosi si ravvisano dalla forma dei rami, ed anche per l'edera e la vite è in uso un tipo stabilito che ricorre quasi sempre. Gli alberi a larghe frondi però non si fanno conoscere d'una maniera egualmente certa, e massimamente l'alloro, l'ulivo e il mirto non possono distinguersi con certezza nei dipinti dello stile severo. Onde il più delle volte è impossibile di indovinare con qualche verisimiglianza che albero l'artista volesse rappresentare; nè sembra abbiano molto atteso i pittori a queste cose. Nel nostro dipinto però forse l'albero a sinistra ha più d'importanza che altrove. Apollodoro cioè (2, 1, 3, 4) racconta che Argo ἐκ τῆς ἐλαίας ἐδέσμευεν αὐτὴν (cioè Io) ἥτις ἐν τῷ Μυκηναιων ὑπῆρχεν [1] ἄλσει, e presso Plinio (h. n. 16, 239), si legge così: *Argis olea etiam nunc durare dicitur ad quam Io in taurum mutatam Argus adligaverit.* Siccome dunque nella tradizione del mito veniva espressamente mentovato un olivo, e siccome poi il disegno lo ammette, così sono portato a ritenere questo albero in discorso per un olivo, tanto più che nella parte inferiore del tronco pare che sia accennato eziandio quel legame, del quale Io or ora vien liberata dal figlio di Giove.

Spiegato così, se ben mi appongo, il nostro monumento, approfittomi di questa occasione per dire poche parole intorno ad alcuni altri dipinti riferibili pur essi ad Argo e Io, la spiegazione dei quali non ancora

F e G; cf. Her. 2, 41. Liban. 1, 301, 9 Rsk. τιμῶσιν εἰκόνι χαλκῇ τὸν Σέλευκον ταύρου κέρατα τῇ κεφαλῇ προσθέντες· τοῦτο δὴ τὸ γνώρισμα τῆς Ἰοῦς.

[1] Viste le parole di Plinio non so se forse deve leggersi ὑπάρχει.

è dappertutto fissata, o intorno a cui ho da fare qualche osservazione. Trovansi essi quasi tutti quanti riuniti sulla tavola II, 59 dei Monumenti dell' Instituto. Fra le pitture di Pompei ed Ercolano la più semplice è quella (l. l. n. 10) che rappresenta Io κερόεσσα assisa sopra una rupe ed accanto di essa un giovane, spiegato nel Mus. Borb. 9, 50 per Epafo, dal Braun poi per Mercurio vittore, dal Panofka infine per Argo. Nè può essere dubbio che l'attitudine di essa figura è adattata solo ad un custode, mentre che Mercurio non starebbe senza qualche particolare attributo ed Epafo non potrebbe rappresentarsi così indifferente accanto alla sua madre. Debbo poi alla gentilezza del sig. dott. Helbig notizia d'un altro dipinto pompejano finora inedito; esso si è ritrovato nella casa dei Dioscori e pare che sia simile assai a quello di cui ora parlammo. Vi si vede Io che appoggia la testa sulla mano sinistra; il giovane poi munito di sandali, reggendo con la sinistra la lancia, appoggia la destra sopra un sasso. Io cornuta ritrovasi anche nello sfondo del dipinto ercolanense (n. 6; Mus. Borb. 8, 25), dove Mercurio sembra mostri la σύριγξ ad Argo assiso dirimpetto di esso e che fa vedere un carattere pure pastorale, rappresentazione che non può non ricordarci quei versi di Ovidio:

quaerit quoque, namque reperta
fistula nuper erat, qua sit ratione reperta.

Mercurio è inerme e munito del solo caduceo, dimodochè abbiamo forse a ravvisarvi il dio che sta per sopire Argo e furare Io anzichè uccidere il custode [1]. Tuttavia il parere del Quaranta e del Panofka, secondo i quali quei sassi vicini ai piedi del dio accennano ad

[1] In modo simile sul vaso E sembra Mercurio voglia solamente sciogliere il vincolo della vacca senza assaltare il custode; almeno anch' ivi pure è inerme.

un tratto del mito presso Apollodoro [1], ha un non'so che di ricercato e d'improbabile. Anche di questo dipinto si trova a Pompei un confronto, pur esso finora sconosciuto (Mus. naz. n. 37 nelle sale ordinate dal Minervini), che mostra Argo in clamide rossa e con le braccia appoggiate sopra un bastone. In un altro esemplare, ibd. n. 27, è aggiunta una vacca. Aumentato così il numero dei monumenti che si riferiscono al nostro mito, la compiacenza dello stesso sig. Helbig mi ajuta a toglierne uno di quei riuniti dal Braun; cioè il dipinto n. 3, che fu pubblicato per la prima volta nel Mus. Borb. XI, 23. Secondo il Braun vi avressimo da riconoscere Mercurio che suona la lira, Argo, ed Io trasformata in vacca. A questa spiegazione però contraddice il fatto che il giovane posto dirimpetto al supposto Mercurio fa vedere un corpo molto delicato e si può dire quasi femminile, dimodochè in nessun caso questa figura può spiegarsi per Argo. Anzi l'accennato carattere del giovane, trascurato esso in tutte le pubblicazioni, indica chiaramente che vi si tratta d'uno dei giovani amati da Apolline [2]. Altri esemplari del medesimo dipinto ricorrono nella casa dei bronzi ed in quella della caccia, ove il suonatore di lira comparisce munito inoltre del nimbo. Infine, per sciogliere ogni dubbio, basta a dire che se ne trova a Pompei un' altra serie che mostra una composizione quasi identica, con questa sola differenza che dirimpetto al suonatore invece del giovane assiso è rappresentata una ragazza — prova certissima che tutte queste rappresentanze non riferisconsi se non agli amori di Apolline.

Restano infine due parole da dire intorno al bellis-

[1] Apollod. 2, 1, 3, 4 ἐπειδὴ λαθεῖν οὐκ ἠδύνατο (cioè Mercurio), λίθῳ βαλὼν ἀπέκτεινε τὸν Ἄργον.

[2] Nel Mus. Borb. l. c. è spiegato per Apolline e Laomedonte.

simo vaso ruvese (G), che, sebbene sia chiaro in quanto alle figure principali, pure anco dopo le dottissime ricerche del Gargallo-Grimaldi, Avellino, Minervini e del P. Secchi, offre ancora certe difficoltà, giacchè ivi Io, Argo e Mercurio sono circondati d'altre figure, per la spiegazione delle quali ci mancano confronti monumentali e ci manca ogni ajuto di notizie letteralmente tramandateci, che potrebbero riferirvisi. Le figure di Mercurio, di Io e di Argo si fanno conoscere elleno stesse; anche i due personaggi muniti di scettri non possono essere spiegati se non per Giove e Giunone. Ma chi mai saranno quelle altre tre donne, e quale è la loro relazione con la scena principale? Potrebbe credersi poi che Mercurio fosse invisibile alle altre persone, giacchè nè Io nè Argo stesso pare si curino di esso, ed anche quel Sileno, che sta atterrato dal volo del dio, pare tutto meravigliato, quasi non sapesse da chi venne rovesciato. Converrebbe con ciò o non contraddirebbe almeno quella berretta alata, che il dio porta e nella quale già il Minervini voleva ravvisare la Ἄιδου κυνεη. Ma forse allora si supporrebbe troppa finezza nel pittore di questo vaso, e forse è più probabile, che l'artista mediante quel gesto del Satiro e la noncuranza delle altre persone abbia voluto esprimere non altro che la somma e meravigliosa velocità del dio alato, la quale gli fece possibile di sorprendere Argo medesimo nonostante i molti suoi occhj. Se Mercurio poi, secondo la direzione della sua persona, pare che dovrebbe incontrarsi con la Io prima di raggiungere Argo, questo non sarà che una lieve negligenza, di cui non deve farsi gran chè in un dipinto di questo genere. Grazioso si è che la trasformazione di Io è accennata non solo per le solite corna alla testa, ma pur anco per la forma dell' orecchio. La canna, che essa

regge con la destra, la dichiara senz' altro per la figlia di un fiume, siccome secondo la tradizione più nota era la figlia di Inaco. Il gesto poi che Argo fa con la destra, mentre nella sinistra tiene il pedum da pastore, munito inoltre d'una pelle [1], esso gesto pare che corrisponda a quel movimento di Giunone che, alzando la sua destra, forse vuol avvisare al custode il periglio che gli sovrasta. Lo stesso sembra sia pure l' intendimento della compagna più giovine di Giunone. Un certo parallelismo che esiste fra questa compagna e fra quella donna velata che sta vicina a Giove, fu cagione per l' Avellino ed il Minervini di supporre in esse le Moire. Ma non credo bisognino oggi molte parole per provare che non può ammettersi tale supposizione per la sola cagione di questo parallelismo, mentre manca ogni attributo e manca ogni tratto caratteristico che potrebbe accennare a questi esseri non ovvj punto nelle stoviglie. Nè questo parallelismo può essere molto palpabile nel piano rotondo dell' originale medesimo.

Anzi quel parallelismo, che esiste fra la donna velata accanto di Giove e quella che sta vicina ad Argo con una tenia nelle mani, mi pare molto più stringente e vien reso più palpabile ancora da ciò che ognuna di esse ha allato un Amore. Mentre adunque quella giovine congiunta con Giunone probabilmente potrà chiamarsi Ebe, le due donne con gli Amori allato apparterranno al cielo di Venere; quella velata è forse Venere stessa, l'altra in cui non può supporsi Vittoria, perchè non è alata, ma che fa quasi le veci di Vittoria tenendo pronta la tenia per ornare il vincitore dopo la lotta che sta per prepararsi [2], sarà forse Peitho, forse

[1] Cf. Apollod. 2, 1, 2, 2 (Ἄργος) τὸν μὲν τὴν Ἀρκαδίαν λυμαινόμενον ταῦρον ἀνελὼν τὴν τούτου δορὰν ἠμφιάσατο.

[2] Cf. Friederichs *Die Philostratischen Bilder* p. 159. Brunn *Die Philostratischen Gemälde* p. 268 ss.

qualche altra dea di simile significato, come occorre nei dipinti p. e. l'Εὐτυχία.

Finalmente i Satiri che occupano la parte inferiore del dipinto, non sembra abbiano altro scopo, che di accennare al luogo silvestre ove accade tutta la scena, o a qualche fonte là vicina [1], animando nell'istesso tempo la rappresentanza e riempiendo lo spazio.

Trattate così brevemente quelle rappresentanze analoghe del mito che lo richiedevano, rivolgeremo per un momento lo sguardo al nuovo monumento da cui prendemmo principio, per fissarne il luogo che gli convien in tutta la serie. Riguardo alla eleganza cede ai dipinti ercolanesi e pompejani, riguardo alla ricchezza dell'insieme al vaso ruvese; ma eguaglia tutti quanti sì per la vivacità del disegno che per la semplice e vera espressione del fatto; li supera poi, se le nostre ricerche intorno il gesto di Giove non son prive di fondamento, per la bellissima riunione di due fatti; vale a dire che vi si vede non solo la uccisione di Argo, ma vi è accennato eziandio che Io dopo tante sciagure tornerà nelle sue forme umane.

R. Schöne.

1 Cf. Preller *Griech. Myth.* 1, 574. Jahn *Ficor. Cista* p. 25. *Vasens.* p. CXII. Quei Satiri che dal Raoul-Rochette *Lettres arch.* 1, 132 e dal Jahn Ann. 20, 211 vengono spiegati per genj del luogo, fanno vedere un tipo ed un atteggiamento diverso.

DE PONDERIBUS ALIQUOT ANTIQUIS, GRAECIS ET ROMANIS, MAXIMA EX PARTE NUPER REPERTIS [1].

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XIV. tavv. d'agg. L. M*)

Notum est Graecos veteres in ponderibus atque nummis appellandis dividendisque in partes eadem fere usos esse ratione. Talentum enim, quo nomine et maximum pondus nummumque significabant, dividebant in sexaginta minas, minas in centum drachmas, drachmam in sex obolos, obolum in octo chalcos. Cf. Boeckh, *Metrologische Untersuchungen* p. 32, Hultsch, Metrologicorum scriptorum reliquiarum vol. I. fragm. 94 p. 299. *ὁ δὲ Διόδωρος ἐν τῷ περὶ σταθμῶν. τάλαντόν ἐστι μνῶν ξ, ἡ δὲ μνᾶ δραχμῶν ρ, ἡ δὲ δραχμὴ ὀβολῶν ς' ὁ δὲ ὀβολὸς χαλκῶν η*. Eundemque Diodorum, de quo Hultsch loquitur in eodem libro p. 156. ss., Suidas sequitur (v. *τάλαντον*), nisi quod obolum sex (*ς'*) tantum chalcos habere dicit (Cf. Boeckh, *M. U.* p. 32 s.). Verumtamen talentorum non est unum genus, sed multa; memorant Homericum, Babylonium, Aegineticum, Euboicum, Atticum, alia. Illa autem genera, quibus veteres potissimum in ponderando et solvendo utebantur, sunt genus Aegineticum (cf. Boeckh, *M. U.* p. 82. Mommsen, *Geschichte des römischen Münzwesens* p. 46.

[1] Quum anno MDCCCLVII et insequente Athenis morarer, incidi apud amicum Henricum Siegel sculptorem in nonnulla pondera antiqua haud multo ante Athenis reperta. Haec mihi tum nova sane miratus et saepius de iis collocutus cum Achille Postolacca museo nummario Hellenico praeposito, institui diligentius animum ad ea advertere. Pondera igitur iterum atque iterum a me sunt inspecta; inscriptiones si quae erant, investigatae atque explicatae, trutina accuratissima examinatum est, quid pendant; deinde etiam delineatione pondera quam diligentissime a me sunt expressa. Postea vero quum multa sane perpessus in patriam rediissem, sed non comperissem illorum ponderum, quae jam, priusquam ego in patriam adveni, Athenis Berolinum in museum regium migraverant, in annalibus rerum antiquarum a quopiam viro docto mentionem esse factam, operae pretium facturus mihi videbar, si illa pondera delineationibus expressa breviter illustrarem et in lucem proferrem. Rogatus igitur a me Achilles Postolacca amicus Atheniensis delineationes, quas dono a me acceperat, explicato consilio meo, benevolentissime non modo, quas petieram, sed etiam multas alias exprimentes pondera, quae Athenis aut in publicis collectionibus

et Atticum, et hoc quidem maxime, postquam ab Alexandro Magno receptum et divulgatum est (Mommsen *G. d. R. M.* p. 66). Eandem rationem Romani postea in Graecia secuti sunt cf. Hultsch, Metr. Scr. Vol. I. p. 90, quamquam conati sunt drachmas Atticas etiam adaequare cum denariis Romanis, cf. Mommsen *G. d. R. M.* p. 690 s.

Neque vero genus Atticum est unum, nam ante Solonem aliud Athenis erat ac post eum. Solon enim, quum Ol. 46, 3. 594 a. Chr. n. Atheniensium civitatem seditionibus maxime perturbatam aliisque malis intestinis afflictam novis legibus constitueret confirmaretque, etiam mensuras pondera pecuniam mutavit, ut Plutarchus docet; cf. Vit. Sol. c. 15; Boeckh, *M. U.* p. 114 s. Effecit autem ille, ut mina nova pari modo ac prior ex centum drachmis constaret, sed ita ut 73 vel accuratius 72 $\frac{82}{69}$ drachmae veteres pares essent 100 drachmis novis vel Soloneis, sive ut 100 drachmae veteres pares essent 138 drachmis Soloneis (cf. Boeckh, *Staatshaushalt der Athener* II, p. 363 ed. sec.). Mina tamen vetus remansit, sed in emendis tantum et vendendis mercibus ponderis loco adhibita est.

Drachmam autem ejus generis, quod Soloneum nominare licet, metrologi invenerunt pendere 82, 2 grana Parisina, cf. Boeckh, *M. U.* p. 124 s. sive 4, 366 grammata Franco-gallica, cf. Hultsch, *Metrologie* p. 107., vel 4, 37

aut privatis recondita erant, mihi misit. Neque vero semel tales accepi, sed saepissime. Ubicunque pondus antiquum repertum nunciabatur, hoc effugere non potuit oculos indagantes Achillis Postolaccae, et ejus hac in re collegae, cui nomen est Pervanoglu. Quorum virorum studium et singularis industria etiam alios multos excitabat, ut cupidissime ubique pondera antiqua indagarent, et de inventis nunciarent. Quo modo factum est, ut Athenis tamquam ex fonte largo magna vis ponderum delineatione expressorum trutinaque diligenter examinatorum, et breviter perscriptorum in meas manus perveniret. — In quae pondera, quum essent magna ex parte rarissima ineditaque, partim unica, diligentius inquirere visum mihi est; atque postero tempore in ea illustranda et comparanda cum iis, quae auctores veteres de ponderibus scripta reliquerunt, quaeque recentiores de iis statuerunt perscrutati, contuli studium, quotiescumque tempus occupationibus, quas munus publicum plurimas fert, datum est vacuum. Hac igitur ratione factum est, ut tam magnam ponderum antiquorum seriem colligere potuerim, quorum quae hoc loco delineanda censui, ea in tres tabulas ita distribui, ut pondera quidem quae signantur nn. 1-31 et 32-42 in tabulis

gram. Gall. cf. Mommsen, *G. d. R. M.* p. 31. Atque illud quod diximus, pondus drachmae Atticae proprium ac justum est statuendum, quamvis et nummi et pondera vel optime servata reperiantur leviora. Tabula igitur ponderum justorum hunc in modum constituenda erit:

Obolus pendit	gran.	Par.	13, 7;	sive	gram.	0, 728
Diobolon	»	»	27, 4;	»	»	1, 456
Triobolon	»	»	41, 1;	»	»	2, 184
Tetrobolon	»	»	54, 8;	»	»	2, 912
Pentobolon	»	»	68, 5;	»	»	3, 640
Drachma	»	»	82, 2;	»	»	4, 366
Didrachmon	»	»	164, 4;	»	»	8, 732
Tridrachmon	»	»	246, 6;	»	»	13, 098
Tetradrachmon	»	»	328, 8;	»	»	17, 464
Pentadrachmon	»	»	411, 0;	»	»	21, 830
Hexadrachmon	»	»	493, 2;	»	»	26, 196
Octadrachmon	»	»	657, 6;	»	»	34, 928
Decadrachmon	»	»	822, 0;	»	»	43, 66
Dodecadrachmon	»	»	986, 4;	»	»	52, 392
Heccaedecadrachmon	»	»	1315, 2;	»	»	69, 856
Icosadrachmon	»	»	1644, 0;	»	»	87, 32
Mina	»	»	8220;	»	»	436, 6
Duae minae (δίμνουν)	»	»	16440;	»	»	873, 2

huic volumini adiunctis L et M, pondera autem numeris 43-98 insignia in tabula Monumentorum XIV composita habeas.

In elaborando autem ipso meo opusculo summa me benevolentia adjuvit, suo ipsius studio etiam magis concitavit, sua rerum antiquarum peritia docuit Dr. Julius Friedlaender, museo nummario regio Berolinensi praepositus, cui gratiam singularem et habeo et a quo me gratum cognosci cupio.

Augusti Boeckhii autem, magistri maxime venerandi, memoriam quum aliis temporibus, tum hoc ipso tempore cum caritate animoque grato repeto; cujus liber singulari doctrina et summo ingenio scriptus « *Metrologische Untersuchungen* » me valde juvit viamque et rationem rei tractandae monstravit. Multa etiam Theodoro Mommseno viro doctissimo atque sagacissimo me debere grato cum animo confiteor. Merito praeterea hoc loco commemorare mihi videor nomen Adriani Longperieri Parisini, cujus commentationem de ponderibus aliquot Graecis (cf. *Annali dell' Instituto archeologico* 1847 p. 333-347) magna cum voluptate legi. Jam jam ad finem perducturo mihi opusculum meum Hultschii, cujus metrologia Graeca et Romana (ed. Berol. 1862) mihi jam antea usui fuit, a bibliopola novum opus missum est: Scriptorum

Ad illos numeros ponderum nuper repertorum aliqua pars proxime accedit, quamquam alia quidem vario modo laesa aut publice jam ab initio confecta minore pondere, aut adulterina inveniuntur.

Plurima ponderum pars ex plumbo facta est, nonnulla ex aere; occurrunt etiam terrena, cujus generis duo infra commemorabo. Utrum corpora parva ex argilla in coni vel pyramidis formam facta, quae saepe in Graecia, imprimis Athenis ex sepulcris effodiuntur (cf. Philolog. 21, 544.) in ponderando adhibita sint, an fabris aut textoribus (cf. Schneider, script. rei rust. Lat. IV. 3 p. 380) in usu fuerint, in dubium vocari potest. Equidem hoc dixerim. Praeterea inveniuntur marmorea vel lapidea, quorum nonnulla in museo societatis archaeologicae Atheniensis asservantur.

Superficies ponderum plerorumque est forma quadrata, haud ita saepe rotunda; pauca reperta sunt, quae pyramidis obtusae vel globi dimidiati formam exhibeant. — Major ponderum pars signis aut inscriptionibus notata est, alia omnino non insignita sunt. Ex illis pondera minoris gravitatis, in quibus numero obolos et drachmas, aut lineas aut puncta aut litteras aut litteras cum lineis conjunctas, quae gravitatem notent, in conspectum dant. Litterae autem et lineae variam significationem habent, ita ut interdum pondus trutina exa-

metrologicorum reliquiae (vol. I ed. Lipsiae 1864). Hunc librum, quum in eo sit praemissa praefatio docte, dilucide, copiose scripta, quumque ea quae auctores Graeci de rebus metrologicis scripta reliquerunt, uno quasi loco ante oculos posita sint, peropportune mihi venisse confiteor. Quorum virorum omnium nomina grato animo prosequar.

Neque alienum duco esse hoc loco enumerare Athenienses collectiones, quarum in tabulis brevissime mentionem feci, nominaque eorum virorum, qui aut ipsi aut per Achillem Postolaccam mecum communicaverunt de ponderibus jam antea aut proximo tempore repertis: Achilles Postolacca, museo nummario Hellenico praepositus; Paulus Lambrus, nummorum antiquorum mercator; Sotirius Lafazanis, rerum antiquarum mercator; Spiridion Comnus, historiae professor in schola militari, quae est Piraeei; Panagiotes Pervanoglu, doctor philosophiae Athenis; Constantinus Polychronopulus, rerum antiquarum mercator; Merlin, procurator mercaturae Anglicae; Benoit, procurator mercaturae Franco-Gallicae Carysti; Franciscus Beretta, medicus militaris; Franciscus Palaeologus, nummorum antiquorum mercator; Gregorius Burnias rerum antiquarum mercator; Societas archaeologica Atheniensis; Museum nummarium Hellenicum; Georgius Finlay, praefectus militum.

minandum sit, ut intelligatur, quid illae valeant. Neque quae scriptores veteres sive metrol ogi, sive medici de notis ponderum mensurarumque scripta reliquerunt, magnam his tenebris lucem afferunt. Attamen minime ea sunt spernenda, quamvis sint admodum pauca. Tabula metrologica, a Montfaucono inter Analecta Benedictinorum edita, quam Hultsch (cf. Metr. Scr. Rel. I p. 65 s.) vetustissimam judicat esse, quippe compositam sub primis imperatoribus Romanis, sic perscribit: Περὶ μέτρων καὶ σταθμῶν καὶ τῶν δηλούντων αὐτὰ σημάτων.ʽΗ ἀπερίστικτος ἁπλῆ γραμμή τις οὖσα πλαγία, \,δηλοῖ κατὰ πάντα ὀβολόν· αἱ δὲ δύο ἀπερίστικτοι ἁπλαι, \\,δύο ὀβολούς. τὸ δὲ ʽΡωμαϊκὸν σίγμα, ὅπερ ἀνδρείῳ καθετῆρι παρέοικε, S, τριώβολον, εἰ δὲ μέσην ἁπλῆν ἀπερίστικτον ἔχει γραμμήν, S- τετρώβολον· ἡ δὲ διπλῆ ἀπερίστικτος συνέλευσις οὖσα δυοῖν λοξῶν κατὰ τὸ πέρας πρὸς ἀλλήλας, <, ὁλκὴν τὴν συνωνύμως δραχμὴν προσαγορευομένην κτλ. (cf. Hultsch. l. c. p. 207). Eadem fere leguntur apud Galenum, ed. Kühn c. II p. 749.; c. VI[a] p. 756.; c. VI[b] p. 758. Hultsch, l. c. p. 219 s. 226 et 227.

Cum his non ita bene congruunt, quae in ponderum arcis conspiciuntur notae, neque obolorum neque drachmarum. Qua in re usus est varius ac multiplex.

Videamus primum de *obolis*. Quorum, quum nullum neque acceperim neque conspexerim, qui illam oboli notam habeat, in recensione vel tabula ponderum, quam huic libello adieci, primum collocavi pondus omni nota praeter quadratum incusum carens. Id, quod pendit hic obolus — 0, 665, prope accedit ad pondus integrum — 0, 728.

Sequuntur in tabula adjecta duo pondera, quae diobola esse puto, quamvis id, quod pendunt, numerum justum paullo excedat. Alterum n. 2., quod duobus punctis notatum est, gramm. 1, 55 pro gramm. 1, 456 pendit, alterum n. 3. in cujus area duo circuli circa punctum ducti sunt, gramm. 1, 47. pendit.

Triobolon, n. 4., gramm. 2, 063 pendens, tribus lineis rectis, ut in inscriptionibus lapidariis, notatum est, non obliquis, ut praecipiunt auctores veteres. Huic ponderi adjeci aliud n. 5., quod triobolon initio mihi videbatur esse, reputanti ex nummis Atheniensibus diobola reperiri notata duabus noctuis, quarum capita in unum conficta sunt circumscriptis litteris Α Θ Ε, triobola vero una noctua duabus ramis oleae supra dependentibus cum eadem inscriptione, tetrobola duabus noctuis seiuncte positis cum iisdem litteris,

pentobola una noctua passis alis adiuncta amphora. Sed quum illius ponderis nota, quae nummi trioboli notae similis est, etiam in aliis vel majoribus ponderibus conspiciatur, et quum id, quod pendit, nimio majus sit, quam id, quod triobolon justum pendit, gramm. 2, 72 pro gramm. 2, 184, potius ad tetrobola puto revocandum esse pondus noctua notatum; nam numerus gramm. 2, 72 prope accedit ad numerum tetroboli justum gramm. 2, 912. Cui numero respondent pondera, quae sub numero 6 et 6[a] in tabula posui; pendit enim illud gramm. 2, 855, hoc gramm. 2, 935, ita ut et hoc justo sit paullo gravius. Nota autem ⊥ et / ad tetrobolon significandum nova atque ignota mihi apparuit; sed conf. Rizo-Rangabé, *Antiquités Helléniques ou Répertoire d'inscriptions et d'autres antiquités* vol. II p. 402.

De drachmis.

Scriptores veteres, ut supra commemoravimus, volunt drachmam significari hac nota <, hanc vero equidem in nullo pondere inveni. In inscriptionibus lapidariis drachma notatur hoc signo ⊢, atque hoc quidem haud raro in ponderibus conspicitur, sicut in didrachmo, quod sub numero 10, et in tridrachmo, quod sub n. 11 in tabula posui. Saepius autem notae drachmarum inter se conjunctae compareat cf. n. 9. 12. 14. 15. 16. Notae plerumque redditae sunt lineis aut incisis aut ectypis vel prominentibus, interdum vero etiam punctis cf. 14.

Ponderum duorum, quae singulas drachmas puto esse, alterum cf. n. 7. pendens gramm. 4. 2. notam drachmae negligenter insculptam habet; in altero, cf. n. 7[a], signum militis duabus hastis et clipeo in terra posito armati satis detritum apparet.

Repertum est etiam pondus drachmae cum dimidia ejus parte i. e. tribus obolis (n. 8); pendit gramm. 6, 7 pro 6, 55, quamobrem suspicias fraude mala cauponem alteram lineam leviter incidisse, ut exprimantur drachmae duae et dimidia, quarum pondus normale est gramm. 10, 81; earum autem pondus, quae denarios Romanos aequiparant, multo minus est.

Didrachmorum in tabulam congessi tria, v. n. 9. gramm. 8, 412; n. 9[a] gramm. 8, 12; n. 10 gramm 8, 2. In tertio horum ponderum signa drachmae conspicis eadem atque in inscriptionibus lapidariis; in duobus praecedentibus conjuncta apparent illa signa hunc in modum ⊢⊣ vel H.

Idem significationis discrimen in *tridrachmis* cernitur. In pondere aeneo, v. n. 11, quod pendit gramm. 12, 25, sic dispositas habes singulas drachmae notas ⊢T⊣, in plumbeo, v. n. 12, quod pendit gramm. 11, 39, sic: ⊢⊣; tertium pondus, gramm. 12, 2 pendens, in area tres tantum lineas rectas, quibus vulgo tres oboli notantur, exhibet.

Tetradrachmon, cujus generis duodecim contuli, v. n. 14 – 14^{l}, notatum est quattuor lineis rectis, quae ab alia ad perpendiculum secantur ╫╫; nota aut incisa est, aut paullum ex area prominet; nonnulla pondera omnino nulla nota signata sunt; n. 14^{e} lineas punctis redditas exhibet. In eo, quod pendunt, illa tetradrachma magnopere differunt inter se, quoniam nonnulla valde laesa et contrita sunt. Ad pondus normale gramm. 17, 46 proxime accedit n. 14^{a} gramm. 17, 2, et n. 14 gramm. 16, 6; minimum pendit n. 14^{f} gramm. 14, 78.

Rarum vel unicum est pondus, quod sub n. 15 posui. Est tetradrachmon cum tribus obolis, in quo notae tetradrachmi tres lineae rectae adjunctae comparent; pendit gramm. 18, 18 pro 19, 64.

Pentadrachmon gramm. 20, 25 pro 21, 83 pendens, quinque lineis alia sectis notatum est.

Jam vero praeterea Graeci veteres ad numeros significandos litteris utebantur, ita ut A significet unum, B duo cet. Hanc significandi rationem etiam in ponderibus notandis sequuti sunt, interdum apposita littera Δ, quae drachmam denotat. Nonnulla autem pondera leviora sunt, quam quae ad justam normam drachmae Soloneae referre possimus; haec igitur in illis numeraverim, quae denariorum Romanorum rationem sequuntur.

Drachmae pondus gramm. 4, 1, cf. n. 17, in area litterae A appositum exhibet Δ; in altera area conspicitur singulare quoddam monogramma, quod, si quid video, litteras notissimas continet S. P. Q. R.

Ex congerie ponderum, quae delineata et breviter perscripta amici Athenienses paullatim, ut fors obtulit, mihi miserunt, ut seriem paene integram componerem, mihi contigit; in qua desideratur tantum littera Z et Θ; reliquae adsunt usque ad litteram I, qua significantur decem drachmae, v. n. 17 – 25. — Praeter *drachmam* littera A notatam adest *didrachmon* — sane levissimum gramm. 7. 6 —, litteram B punctis redditam exhibet; adest *tridrachmon* pendens gramm. 12, 5,

littera Γ notatum; *tetradrachmon* forma pyramidis obtusae, in cujus area superiore est Δ, in inferiore autem area caput hominis; pendit gramm. 14, 75; adest *pentadrachmon* laesum, littera E notatum pendens gramm. 16, 74; *hexadrachmon*, pendens gramm. 24, 8. Nota ejus vero singularis, nam quum numerum sex plerumque significet littera ϛ' (στίγμα), in hujus ponderis area insculptum conspicitur ꟻ, h. e Βαῦ seu digamma, quod pariter atque stigma sextum in alphabetario locum tenet; cf. Thiersch *Gr. Gr.* p. 20 et 33.

Octadrachma notata littera H multa sunt reperta. Eorum autem sine ulla dubitatione est praestantissimum pondus, quod in Attica repertum nunc in collectione viri nobilissimi, rerum antiquarum peritissimi Prokesch-Osten asservatur. De eodem jam actum est in libro M. Pinderi et Jul. Friedlaenderi, cui titulus *Beiträge zur älteren Münzkunde* vol. I fasc. 1 et 2. Berolini 1851; cf. p. 67. tab. IV n. 3. et in libro quem edidit A. Rizo-Rangabé Atheniensis: *Antiquités Helléniques* II p. 589 s., tab. XX n. 894ᵃ. Id igitur pondus formam habet partis globuli, ita ut in altero latere sit planum in altero convexum. Optime est servatum et id, quod pendit gramm. 34, 165, proxime accedit ad pondus normale octadrachmi, gramm. 34, 928. Ectypas habet in area plana litteras Δ H i. e. δραχμαὶ ὀκτώ; praetera comparet in area tridens et littera magna Λ, quam cum Pindero putaverim indicare pagum Atticum, ubi Neptunus, cujus insigne est tridens, colebatur. Rangabé autem censet illud Λ esse primam litteram nominis « *de quelque autorité logistique.* »

Decadrachmon, pendens gramm. 41, 3 pro gramm. 43, 66, in circulo paullum ex area quadrata extante litteram I incisam exhibet.

Tertia apud Graecos veteres invenitur significandorum numerorum ratio, quam Priscianus docet primo capite libri qui est de figuris numerorum (cf. Prisc. ex rec. Henr. Keilii p. 406). Sic enim dicit, postquam rem ipsam exposuit: *non incongruum tamen videtur etiam versus Graecos, aptissime de his numeris compositos, subjicere*:

Χίλια χῖ πέλεται· καὶ πῖ μέσον ἦτα φέροντος
ἥμισυ τῶν ἐφάμην· ἑκατὸν δ' ἄρ' ἦτα πέλονται.
δέλτα δὲ τεμνομένοιο μέσον καὶ πῖ φορέοντος
πεντήκοντ' ἀριθμοῦ σημήια· καὶ δέκα δέλτα·
πῖ δ' ἄρα πέντε πέλει καθαρόν· καὶ ἰῶτα ἕν ἐστιν.

Signa igitur haec sunt: X = 1000; 𐅆 = 500; H = 100; 𐅄 = 50, Δ = 10; Π = 5; I = 1. Haud raro illa signa comparent in inscriptionibus lapidariis, eorumque nonnulla in ponderibus quoque occurrunt. Singula nota I significari unum jam supra dixi, ubi de obolis commemoratum est. Ipsum autem signum Priscianus l. c. sic explicat: *ἴα pro μία dicentes I scribebant.*

Pondus *drachmae* unius nota I insignitum non reperi; tridrachmon autem, cujus supra mentionem feci (cf. n. 13), etiam in hanc seriem revocare possim.

Pentadrachma collegi quinque, in quorum area Π ectypum prominet; cf. n. 26 et 26 a, b, c, d. Pondus sic satis convenit cum normali: n. 26 pendit gramm. 21, 67 pro 21, 83; id, quod minimum pendit, n. 26[b], gramm. 19, 17; n. 26[d] vero gramm. 23, 1 pendit, ita ut excedat pondus justum pentadrachmi; infra lineam anteriorem vero litterae Π impressum est punctum, quo fortasse mercator quidam indicare voluit pondus continere sex drachmas.

Attamen *hexadrachmon* vulgo nota litterae Π apposita drachmae nota insignitum est, cf. n. 27.; pendit gramm. 24, 52 pro 26, 19.

Octadrachmon (cf. n. 28 et 28[a]) eandem rationem sequitur; litterae Π adiuncta est nota tetradrachmi; illud autem paullo nimium pendit gramm. 35, 7 pro 34, 9, alterum multo minus gramm. 30, 5.

Decadrachma duo exploravi, utrumque notatum littera Δ; alterum eorum n. 29 gramm. 42, 17 pro 43, 66 pendit, alterum gramm. 34 tantum pendens, quum non ita male sit servatum, drachmis posterioris temporis cum denariis Romanis fere exaequatis adjicere non dubito.

Dodecadrachmon, pendens gramm. 50, 54 pro 52, 27, cf. n. 29[b], attuli ex corp. inscr. Gr. n. 8536[d]; notatum est sic ⊢Λ I; linea I haud dubie non est integra, ejusque forma propria sine dubio fuit ⊢.

Pondus *sedecim drachmarum* vel ἑκκαιδεκάδραχμον novissimo tempore mihi missum est Athenis notatum magno Δ, supra quod in angulis areae quadratae Π et ⊢ conspiciuntur; pendit gramm. 66, 3 pro 69, 8.

Pondus *viginti drachmarum* vel εἰκοσάδραχμον duo Δ inter se juncta habet notam. Pendit autem gramm. 97, 5, ita ut haud parvo — gramm. 10. 2 — sit gravius quam pondus normale, i. e. gramm. 87, 3, quam ob rem adjectum

puto esse pondus additicium, ut a Graecis appellatur, ῥοπή, de quo infra dicam ad minas. Postremo loco mentionem facio duorum ponderum Athenis repertorum, nunc in museo regio Berolinensi asservatorum; sine inscriptione sunt et signo; forma rotunda utrumque; alterum decadrachmon mihi videtur esse, alterum icosadrachmon, propterea quod id, quod pendunt, prope accedit ad pondus normale, illud enim pendit gramm. 43, 5, pro 43, 66, hoc 87, 4 pro 87, 32. —

Venio nunc ad *minas*. Quarum multa esse genera jam supra dixi. Hanc ob rem saepe difficillimum est dictu, cui generi minarum hoc illudve minae pondus attribuendum sit, praesertim quum etiam auctores veteres multa inter se discrepantia referant, et etiamnunc aliis alia probata sint. Unum hoc loco afferam, quod in controversia versatur. Namque Boeckhius in libro clarissimo *Metrologische Untersuchungen* p. 108 statuit talentum Euboicum par esse Attico ei, quo ante Solonem utebantur Attici, sive ei, quod etiam post illum adhibebant mercaturam facientes, h. e. talentum emporicum continens drachmarum Solonearum 8333 $\frac{1}{8}$; Babylonium autem talentum vel Aegineticum multo majus esse, continens 10, 000 drachmas Soloneas (cf. Boeckh *M. U.* p. 77. 78. 81. At Mommsenus subtilis inter paucos investigator antiquitatis in libro suo: *Geschichte des Römischen Münzwesens* p. 26 Euboicum talentum censet esse idem fere atque Asiaticum talentum aureum vel Atticum, i. e. Soloneum; Aegineticum vero (cf. l. c. p. 43 sq.) usus Plutarcho auctore (cf. Sol. vit. c. 15) et Prisciano (cf. librum de fig. num. c. 2) et nummis Aegineticis, quales etiam nunc in collectionibus asservantur, nisus, par statuit esse Attico ante Solonem usitato, postea vero a mercatoribus adhibito, quam ob rem drachmam Aegineticam non ut Boeckhius gran. Par. 137 sive gramm. 7, 28, sed gramm. 6. 25 vel etiam minus pendere vult. Mihi vero non videor esse arbiter idoneus inter hos viros doctos. Pro parte virili tamen equidem studeo, ut ex his rebus difficilibus obscura quaedam in lucem protraham et ultra id, quod verisimile occurrit, progredi possim. Haud pauca sane explicare non potui. In iis satis mihi fecisse videbor, si eorum, qui rerum metrologicarum sunt periti, studia excitarim.

Iam igitur de minis nuper repertis disserenti mihi accommodatissimum rei propositae videbatur esse, ut seriem ponderum ita constituerem ut maxime signa spectarem vel

notas similes, quibus insignita sunt; verisimile enim est omnia pondera, in quibus idem signum vel eadem nota compareat, aut ad eundem locum, aut ad idem minarum genus, vel, ut ita dicam, systema, referenda esse. Parum vero apte explicare mihi videntur ii, qui conjiciunt pondus capite bovis insignitum adhibitum esse in carne bovina vendenda, neque si in alio pondere conspicitur delphinus, ea explicatio videtur esse probanda, quam Rizo-Rangabé profert in libro suo *Antiqq. Hellén.* II n. 894[c] : *Le dauphin indique probablement que ce poids appartenait à quelque riche marchand de marée, un de ces* ταριχοπῶλαι (non ταριχοπώλεις, ut scriptum est) *que nous avons vus dans* n. 882 ubi memoratur Φίλων ταριχοπώλης. Neque quemquam puto statuere pondus, in quo testudo conspicitur, fuisse venditoris testudinum. Cernuntur enim in ponderibus maxime varia signa. Saepissime comparet delphinus aut delphinus dimidius, quo quidem signo ut in nummis quoque dimidia ponderis pars plerumque demonstratur. Saepe praeterea amphora occurrit vel dimidia amphora, quin etiam quarta amphorae pars in ponderibus invenitur efficta; deinde testudo vario modo expressa, et dimidia testudo, tum lunula cum pentagrammate aut astro apposito aut sine eo, itemque lunula dimidia; adjice clipeum, Sphingem, alia.

Locorum, ubi pondera reperta sunt, rationem habere non alienum mihi videbatur esse, attamen quamvis non possimus negare pondera eo loco, ubi reperta sunt, a mercatoribus in emendo vendendoque adhibita esse, tamen asseri non potest ea illi loco vel oppido propria, aut genus illud ponderis communi in usu fuisse. Maxima enim ponderum pars Athenis aut in Attica reperta, nonnulla ex insulis protracta sunt; manifestum autem est etiam illa, quae Athenis in lucem prolata sunt, quum maxime inter se, si spectas quid pendant, quaenam signa in iis compareant, differant, non uni minarum generi attribuenda esse. Neque id, quod pendunt pondera, si trutina ea examinaveris, efficit, ut habeas aliquid firmi ac certi. Ut enim nummi raro ponderi justo respondent, sic etiam pondera et haec quidem etiam rarius, quum plumbum, ex quo plerumque facta sunt, facillime laedi ac deteri possit, eaque facilius corrumpi fraude mala potuerint. Sed haud raro magno erit adjumento scire, quidnam illa pendant, idque ideo minime negligendum est.

Priusquam de singulis minarum earumque partium pon-

deribus dicere instituo, animum lectoris ante omnia convertam necesse est ad populiscitum Atheniense, quod est in Boeckhii Corp. Inscr. Graec n. 123; de eodem Boeckhius agit in libro, qui inscribitur *Staatshaushalt der Athener*, vol. II p. 356 seqq. ed. alt. Illud enim populiscitum quum universum agat de mensurarum et ponderum ratione et usu, constituit haec: Ἀγέτω δὲ καὶ ἡ μνᾶ ἡ ἐ[μ]πορ[ικ]ὴ Στε[φανηφόρου δραχ]μὰς ἑκατὸν τριάκοντα κ[αὶ] ὀκτὼ πρὸ[ς] τὰ στάθμια τὰ [ἐ]ν τῷ ἀργυροκοπ[είῳ, κ]αὶ [ἐχέτω ῥοπὴ]ν [Στε]φανηφόρου δραχμὰς δέκα δύο, καὶ πωλε[ίτ]ωσαν πάντες τἄλλα [π]άντα ταὐ[τῃ] τῇ μνᾷ, [πλὴν] ὅσα πρὸς ἀργύριον διαῤῥήδην εἴρηται π[ω]λεῖν, ἱστάντες τὸν πῆχυν τοῦ ζυγ[οῦ ἰσοῤ]ῥοπον, ἄγοντα τὰς ἑκατὸν πεντήκοντα δ[ρ]αχ[μὰ]ς τοῦ Σ[τεφανηφ]όρου. τὸ δὲ πεντάμνουν [τὸ ἐμπ]ορικὸν ἐχέτ[ω ῥοπ]ὴν ἐμπορικὴν μνᾶ[ν], ὅ[π]ως ἰσοῤῥόπου τοῦ πήχεως γιγνομένου ἄγῃ ἐμπορ[ικὰς μ]νᾶς ἕξ. τὸ δὲ τάλαντον τὸ ἐ[μ]πορικὸν [ἐχέτ]ω ῥοπ[ὴν μ]ν[ᾶς] ἐμπ[ο]ρικὰς πέντε, ὅπως καὶ τοῦ[το ἰσ]οῤῥόπου τοῦ π[ήχ]εως γιγνομένου ἄγῃ ἐ[μ]πο[ρικ]ὸν τά[λαντον καὶ μ]νᾶς ἐμπορικὰς πέντε . . . Praescriptum igitur est eo decreto, ut mina mercatoria Stephanephori, cujus ἡρῷον in ipsa moneta fuisse ingeniose conjecit Boeckhius, drachmas monetarias pendat CXXXVIII; ut in vendendis mercibus, nisi quae diserte ad pondus argentarium (hoc est πρὸς ἀργύριον h. l.) vendantur, omnes hac utantur mina, addantque huic minae momentum ῥοπὴν seu pondus additicium drachmarum argentariarum duodecim; quinque minis addant pondus integrae minae mercatoriae, ut pendat πεντάμνουν minas mercatorias sex, talento autem momentum quinque minarum mercatoriarum.

Gravissimum profecto testimonium illud decretum judicandum est, quamquam a veteribus scriptoribus id memorari nusquam legi. Sed porro quaeritur, sitne hoc decreto nova quaedam ratio constituta, an ratio, quae jam antea valuerit, sed in oblivionem diuturnitatis adducta tunc denuo a magistratibus in animo ac mente omnium insculpatur. Hoc equidem dixerim, quum praeter alia maxime id pondus minae, quod in tabula ad n. 32 posui, sane antiquis litteris inscriptum exhibeat ΛΛΝΑ retrograde scriptum. Multa praeterea illo decreto constituuntur, quae sine ulla dubitatione jam priscis temporibus constituta et diligenter observata fuerunt, a posteris autem neglecta. Neque idem decretum brevi, postquam sancitum est, abrogatum esse vel

obsolevisse existimaverim, sed valuisse vel sub Romanorum imperio. Adducor ad hanc opinionem non solum ponderibus nuper et jam pridem repertis, sed etiam scriptorum veterum testimoniis.

Quin decretum sit Atticum, dubitari non potest; nam praeter senatum sexcentorum, qui Athenis constitutus est, quum Olymp. 118, 3, 306 a. Chr. n. decem veteribus tribubus duae novae additae essent, quae sunt Antigonis et Demetrias (harum tamen in loco postea Ol. 144, 4, 201 a. Chr. n. Attalis et Ptolemais positae sunt), memorantur in inscriptione loca, in quibus collocandae erant mensurae normales atque pondera; ea autem loca sunt arx Athenarum, Piraeeus, Eleusis et in urbe ipsa prytaneum σκιάς sive Θόλος (cf. Boeckh, *St. d. Ath.* II p. 368) et moneta sive ἀργυροκοπεῖον (cf. Boeckh l. c. p. 362). Ex his igitur intelligi potest, illud decretum esse Atticum, sed et hoc inde colligimus, decretum agere de drachmis Atticis vel Soloneis. Jam vero drachma Attica vel Solonea, ut supra diximus, est gramm. 4, 366; mina igitur mercatoria (ἐμπορική) quum habere debeat drachmas centum triginta octo, quibus addendum est pondus additicium i. e. ῥοπή drachmarum duodecim, efficitur pendens gramm. 654, cujus exemplum habes infra, vide ad n. 32; pendit enim gramm. 643. Haud male profecto pondus iis, quae decretum praescribit, convenit, quum, quamquam paullum contusum est, non amplius gramm. 11 amiserit. Neque ineptum mihi retulisse videtur Hesychius, apud quem (cf. vol. II p. 610. Hultsch, M. Scr. I p. 322. Boeckh, M. U. p. 296) legis: μνᾶ λίτραι δύο; namque quum libra, h. e. λίτρα, pendat gramm. 327, 45, duae librae efficient gramm. 654, 90, id quod pendit mina emporica vel mercatoria cum pondere additicio. Aliud tamen pondus simile ei, quod dixi, usque ad hoc tempus non repertum est. Museum regium Berolinense id possidet unicum et maxime memorandum.

Pauca hoc loco addam de nota delphini, quae in pondere comparet. In Halieuticis Oppiani III, 290 legis haec: Εἰ δὲ θάνοι, τάχα οἵ τις ὑπὸ στόμα θῆκε μόλιβδον, Δελφῖνα, ὃν καλέουσιν· ὁ δὲ βρίθοντι μολίβδῳ Κλίνει τ' ἀγκλίνει τε κάρη ζώοντι ἐοικώς. Estne hoc loco cogitandum de pondere plumbeo, quod delphini signum exhibet?

Pondus minae emporicae, quae careat pondere additicio drachmarum duodecim, equidem omnino nullum reperi,

neque tale repertum esse audivi. Major vero pars minarum, quae repertae sunt, aliam rationem sequitur. Quarum gravissimae pendunt gramm. 460 v. ad n. 33; gramm. 469, 70 v. ad n. 33[a]; gramm. 477 v. ad n. 33[b]. Num in his ponderibus adjectum tantum est momentum s. ῥοπή drachmarum duodecim? nam centum duodecim drachmae sane efficiunt gramm. 488, 992. Sic enim censet Rangabé v. *Antiqq. Hellén.* n. 894[a]. Postquam exposuit, numerum gran. Par. 8715 sive gramm. 462, 9 aut, ut ipse invenit, gramm. 477 majorem esse, quam qui possit referri ad minam monetariam, neque convenire minae mercatoriae; sic pergit: *Je crois donc que c'est une mine ordinaire, du poids d'argent qui a de même que la mine de commerce un excédent de poids de* 12 *drachmes*. Vix credam, rem ita sese habere. Sed evolvamus scriptores veteres metrologicos. Apud Galenum περὶ μέτρων καὶ σταθμῶν vol. XIX c. XI ed. Kühn p. 771 legimus: Ἡ μνᾶ ἡ Ἀττικὴ ἔχει γο ιβ′ (cf. Hultsch. Metr. Scr. I p. 126 236 256 recepit γο ιβς). ἡ δὲ ἑτέρα γο ις′, ἡ δὲ Πτολεμαϊκὴ ἔχει γο ιή. Praeterea Boeckhius (cf. *M. U.* p. 294 et 156) memorat Eusebii cujusdam verba haec: τάλαντον λιτρῶν ξ, μνᾶ λίτρας α, λίτρα οὐγκιῶν ιβ. Num Galenus atque Eusebius iste minam, quae habeat uncias 12 — tot enim habet libra Romana —, Atticam vocans, accurate dixerint, in medio nunc relinquo, hoc tantum promo, minam, nescio quo tempore, haud dubie Romano, usitatam fuisse, quae par esset librae ideoque pendere gramm. 327, 45, drachma autem hujus minae gramm. 3, 2745. Jam vero si adhibueris ad hanc minam vel libram decretum Atticum, quod supra commemoravimus, mina emporica vel mercatoria cum pondere additicio efficitur gramm. 3, 2745 $\times$ (138 + 12) h. e. gramm 491, 175. Ad hanc igitur minam revoco omnia pondera cetera, quae delphini signum exhibent et praeterea alia. Ex iis, quae exposui, perspicuum est, hanc minam parem esse librae Romanae cum parte ejus dimidia. Cum his autem multi metrologorum loci consentiunt. Est enim apud Galenum ed. Kühn vol. XIX c. VII, p. 760; Hultsch Metr. Scr. p. 228: Ἡ Ἰταλικὴ μνᾶ λίτραν μίαν ἥμισυ.....ἡ Πτολεμαϊκὴ λίτραν μίαν καὶ ἡμίσειαν· tum cap. VIII p. 763 ἡ μνᾶ ἔχει λίτραν ά ἥμισυ — cap. IX p. 764; Hultsch l. c. p. 232. ἡ μνᾶ πρὸς τὸ Ἰταλικὸν ἔχει δραχμὰς ρμδ′, quas Boeckhius vocat *Römische Rechnungsdrachmen*, pendentes gramm. 3, 41 — 144 $\times$ 3, 41 = 491,

04 — πρὸς δὲ τὸ Ἀττικὸν δραχμὰς ρκβ΄; intelliguntur enim drachmae Atticae, quales post Alexandrum Magnum valebant et proxime accedunt ad denarios rei publicae Romanae pendentes gramm. 4, 12 (cf. Mommsen *G. d. R. M.* p. 73 adnot. 225) aut etiam minus, ut vulgo denarii gramm. 3,90, ita ut fere idem numerus efficiatur gramm. 490. Deinde docemur apud Galenum ex libris cosmeticis Cleopatrae de ponderibus et mensuris haec, cap. XI p. 767. Hultsch l. c. p. 236: ἡ δὲ Πτολεμαϊκὴ γο ιή h. e. uncias 18 sive libra cum dimidia; tum p. 775. cap. XIV ex Dioscoridis libro de mensuris et ponderibus, Hultsch l. c. p. 240 μνᾶ κατὰ μὲν τὴν ἰατρικὴν χρῆσιν ἄγει γο ιϛ΄, τουτέστιν ὁλκὰς ρκη΄, κατὰ δὲ τὴν Ἰταλικὴν μνᾶ γο ιη΄, τουτέστι λίτραν μίαν ἡμίσειαν, δραχμὰς δὲ ρμδ΄. ἡ δὲ Ἀλεξανδρινὴ μνᾶ ἄγει γο κ΄, τουτέστιν ὁλκὰς ρξ΄. Quomodo factum sit ut haec eadem mina modo Italica modo Ptolemaica his in locis appelletur, dubium est, nisi forte negligentia scriptorum eadem res variis nominibus appellata sit. —

Minae delphini signo notatae non optime servatae sunt; paucae ad pondus normale prope accedunt, complures minam Soloneam aequiparant, quin etiam minus illa pendunt v. ad n. 32 et 33 ss. Dimidia hujus minae pars, hemimnaeon, in cujus area delphinus dimidius conspicitur, inscriptas habet litteras HMIMN; alterum ponderum eorum, quae collegi, pendit gramm. 223, 5, v. ad n. 34, alterum gramm. 225, v. n. 34[a]. De eadem mina agit Hultsch; cf. Metr. Scr. I p. 103 seqq. sesquilibralem eam nuncupans; et pondera compluria jam a Boeckhio descripta (cf. *M. U.* p. 174. 183) haud dubie recte ad minam Italicam sesquilibralem unciarum XVIII revocat. Minam hujus generis demonstrat gramm. 482; 455, 6; 466, 5, ita ut bene congruat cum ea mina, de qua modo egimus.

Praeterea nuper et jam prius pondera reperta sunt, in quibus signum comparet amphorae; in aliis conspicis amphoram dimidiam, vel in uno quartam amphorae partem. Circum amphoram dimidiam inscriptum legitur HMITPITON, unde colligendum est, id pondus esse sextam minae cujusdam partem, et quum maius pondus, quod amphoram totam et litteras TPIΣH vel TPIHΣ exhibet, alterum fere tantum pendat, hoc habebimus partem tertiam ejusdem minae. Quid inscriptio TPIΣH vel TPIHΣ significet, neque ipse indagare potui neque ex aliis viris doctis cognoscere. Num

τριημόριον pro τριτημόριον legi possit, dubito. Sed quaenam tandem est ista mina? Neque apud scriptores veteres neque recentiores quidquam extricare potui, quod lucem afferret. Fortasse expediet, si etiam huc revocaverimus illud decretum Atticum. Conjiciamus id, quod jam cognovimus in mina Italica vel Ptolemaïca et in Attica, etiam ad alias minas adhibitum esse. Jam vero drachma Aeginetica, ut docet Mommsen (cf. *Gesch. d. Röm. Münzw.* p. 44) nummorum melius servatorum ratione habita, est gramm. 6, 25. — Fortasse pondus justum sive normale etiam paullo majus erat, ut proximum esset drachmae Atticae mercatoriae auctae pondere additicio quae est gramm. 6, 54. — Ad Aegineticam igitur drachmam si adhibueris illud decretum Atticum, mina ista videtur posse explicari. Nam 6, 25 × (138 + 12) q. e. 150 = 937, 50; vel 6, 54 × 150 = 981. Atque ad hos numeros pondera, quae in tabulis a numero 36 congessi, prope accedunt. Pendit enim gravissimum et optime servatum (cf. ad n. 36) gramm. 324, quod, quum sit tertia minae pars, efficit minam gramm. 972; ἡμίτριτον autem (cf. ad n. 38ᵃ) q. e. sexta minae pars, grammat. 160 pendit, qui numerus sexies multiplicatus efficit minam gramm. 960. Pondera, quae minus pendunt, ut n. 36ᵇ seqq. gramm. 298, ex quo numero ratiocinamur minam gramm. 894, ab hoc genere non rejiciemus cogitantes, etiam drachmas monetarias Aegineticas minus pendere quam gramm. 6, 25. Hultschius quidem dicit (cf. *Metrol.* p. 132 et Boeckh *Metr. U.* p. 85) didrachma Aeginetica raro minus pendere quam gramm. 11, 90; drachma igitur pendit gramm. 5, 85; multiplicato hoc numero eum (138 × 12) q. e. 150 habes minas gramm. 877,5.

Quarta pars tritemorii sive duodecima hujus minae demonstratur pondere (cf. ad. n. 40), in quo quarta amphorae pars conspicitur; litterae H M — Σ indicare videntur ἥμισυ ἡμίτριτον; pendit gramm. 75. 1, qui numerus efficit minam gramm. 991, 2.

Ut supra demonstravimus, amphorae dimidiae nota significat dimidiam partem tritemorii; occurrunt autem pondera, in quibus eadem dimidia amphora minae integrae quartam partem significat (cf. ad n. 41 et 41ᵃ). Alterum, quod melius servatum est, pendit gramm. 212, 4, mina igitur pendet gramm. 849, 6; litterae inscriptae paullum attritae sunt, sed sine dubio τεταρτη[μόριον legendum est; alia

sane forma legitur in decreto Attico, quae est ταρτήμερον cf. Corp. Inscr. Gr. n. 123 v. 55. Boeckh *Staatshaush. d. Ath.* II p. 368: — Quod primum posui pondus (cf. ad n. 35), id jam prius editum est (cf. Pinder u. Friedlaender *Beiträge zur älteren Münzkunde* vol. I. fasc. 1 et 2. Berlin 1851, p. 61 ss. tab. IV). Editor Pinder putat hoc pondus esse hemimnaeon, quoniam leguntur litterae HMI praeter litteras ΑΓΟΡ et ΑΘ et ΝΟ, quibus agoranomorum nomina indicata videntur esse. Potius tamen equidem, quum littera Θ prorsus non sit perspicua, dixerim nihil legendum esse nisi HMI[μναιον]? et ΑΓΟΡ. Α ΝΟ[μων]. Male vero leguntur litterae a Pappadopulo, professore Atheniensi (cf. Bull. dell' Inst. ottobre 1849 p. 147) sic: ΑΓΟΡ ΑΘΕΝ HMI; male praeterea explicantur: ἀγορᾶς Ἀθηναίων. ἡμι. Equidem in tabulis meis hoc pondus eodem nomine significavi, quamquam paullo gravius est quam dimidia minae Atticae mercatoriae pars; neque vero in illud minarum genus, cui cetera pondera amphorae nota insignita attribuimus, inseri videtur posse.

Quum omnia fere haec pondera in Attica aut Athenis in urbe ipsa reperta sint, si non dicenda sunt Atheniensia, tamen statuendum est, ea in civitate Atheniensi recepta et a magistratibus confirmata esse, id quod etiam e nota (sive χαρακτήρ cf. Boeckh Corp. inscr. Gr. 123 v. 68 ss.) colligi potest, quae in pondere (v. n. 37) amphorae incusa est; in ea enim conspicis noctuam et cicadam aut, ut equidem video, apem et cylindrum vel tale quid, et omnia haec signa in nummis Atheniensibus efficta inveniuntur; praeterea etiam amphora in nummis Atheniensibus non paucis conspicitur. — Haec igitur de his ponderibus mihi visa sunt; gratias agam viris, qui meliora me docebunt.

Eandem rationem, quam exposui, sequi videntur pondera, in quibus testudo vel dimidia testudo efficta est. De his id, quod bene servatum est (v. n. 42) gramm. 236 pendit; leguntur litterae TETAPTH i. e. τεταρτημόριον, quarta pars minae gramm. 944; in aliis ponderibus (v. n. 43 et 43[a]) legitur ΔΕΜΟ i. e. δημόσιον, publice ad justum modulum probatum.

In ponderibus dimidia testudine insignitis aut eaedem litterae ΔΕΜΟ vel ΔΗΜΟ scriptae sunt, aut HMITETAPTON, octava minae pars (v. n. 44—48[a]); gravissimum pendit gramm. 120, 68 (v. n. 46), levissimum — valde enim est

laesum — gramm. 100; minae inde efficiuntur satis variae grammarum 965, 44 — 800. Praeterea reperta sunt pondera, quae idem sane signum testudinis ostendunt, sed aliam rationem sequuntur; nam quae testudinem integram habent, sextam minae partem constituunt, quae dimidia testudine insignita sunt, duodecimam; sunt igitur ἡμίτριτα et ἡμίσεα ἡμίτριτα; inscriptione quidem carent, sed ex eo, quod pendunt, illa jure colliguntur. Quod est sub n. 49, pendit gramm. 157, 2, ex quo numero efficitur mina gramm. 943, 2. Dimidium n. 50ᵃ pendit 81, 025; mina habebit gramm. 972, 3. Pleraque pondera Athenis reperta sunt; unum, in quo testudo non bene ad verum expressa est, in Peloponneso, aliud Thebis; num ea Atheniensia appellabimus, quum notissimae sint χελῶναι Aegineticae?

Multa comparuerunt pondera, maxima ex parte Athenis, quae in area lunulam vel lunulam dimidiam effictam ostendunt; interdum additum est pentagramma, vel stella quinque radiis insignis; inscriptio in aliis nulla invenitur, in aliis ΔΕΜΟ vel ΔΗΜΟ, quod significat δημόσιον, ut ex n. 70 et 75ᵍ et 75ʰ docemur. Plurima Athenis reperta sunt, ideoque aut Atheniensia aut Athenis recepta et probata habebimus, id quod etiam ex eo conjici potest, quod in uno (v. n. 53) lunulae incusa est nota, qualis haud raro in triobolis nummis Atheniensibus comparet: noctua stans, utrinque ramus oleae. Praeterea lunula ipsa, vel potius plures lunulae in nummis Atheniensibus haud raro notae loco incusae sunt. Ceterum illo ponderum genere in rebus parvis vendendis emendisve veteres usos esse opinor; nam maximum pendit tantum gramm. 114, 13 (v. n. 51).

Jam quaeritur, quo nomine appellemus istud genus minarum, cui pondera lunula insignita attribuenda sunt. Difficillimum est dictu, propterea, quod id, quod pendunt, nimis varium, parum distinctum est; nusquam inscriptionem certam deprehendis, quae ad verum adducere possit. Amicus quidem meus Atheniensis Achilles Postolacca in uno (v. n. 55) legisse sibi visus est inscriptionem ΗΜΙΟΓΔΟ[ον], q. e. sextadecima pars minae. Hoc vero pondus pendit gramm. 66, 35; ita ut efficiatur mina gramm. 1061, 6. Qua quidem in re mihi in mentem venit minam ejusmodi descriptam esse a Longperiero (cf. Ann. dell' Inst. arch. 1847 vol. XIX p. 341 s. tab. XLV n. 11 et 12) ortam ex Syriae oppido Antiochia. Haec enim mina pendit gramm. 1068, 20 et aliud

pondus, quod est ἡμιμναῖον sive dimidium, gramm. 535, 15. Boeckhius hoc pondus, cujus mentionem facit in libro *Metrol. Unt.* p. 73 referendum censet esse ad τάλαντον ξυλικὸν ἐν Ἀντιοχείᾳ (cf. Heron-Didym. c. 19). At equidem non intelligo, qua ratione ex Didymi loco mina gramm. 1068 explicari possit. Sed ut res ita se habeat, ut sit mina Antiochensis a Longperiero descripta sexagesima pars talenti lignarii, quo jure talentum lignarium Antiochense Athenis requiremus? Quotae partes istius minae sunt pondera quae in tabulis a n. 51 usque ad n. 61 attuli?

Respiciamus potius ad illud genus minarum, cui pleraque pondera delphino insignita attribuimus, quod est gramm. 491. Cujus minae quarta pars habet gramm. 122, 75; atque ad hunc numerum prope accedunt pondera quae gramm. 114, 13 (v. n. 51) et 112, 5 (v. n. 51^a) pendunt, decima autem pars habet gramm. 49, 1; illud igitur pondus, quod gramm. 47, 85 pendit, decadrachmon mihi videtur esse; n. 52^b, quod pendit gramm. 88, 4 et attritum est, viginti drachmas continere pro gramm. 98, 2; duodeviginti drachmas, quarum pondus normale est gramm. 88, 38, habere n. 52 — gramm. 82, 53; n. 52^a — gramm. 82, 4; n. 52^c — gramm. 81; et 52^d — gramm. 79, 55; et hanc rationem sequentes inveniemus n. 52^e ceteraque pondera usque ad n. 54^a ἑκκαιδεκάδραχμα esse, quorum pondus normale est gramm. 78, 56; n. 55 autem πεντεκαιδεκάδραχμον, pendens gramm. 66,35 pro 73, 65; n. 56, 56^a, 56^b, 57, 59, aut eodem referemus aut pondera quattuordecim drachmarum habebimus; n. 61 octavam minae partem esse ex inscriptione ΟΓΔΟ[ον] cognoscitur; pendit enim gramm. 57, 36 pro 61, 4; huc etiam 58^a 58^b 58^c, 59^a, 60, 62, 63, 64 pertinere videntur.

De ponderibus, quae clipei notam habent, sicut nummi Boeotici (cf. O. Müller, *Bilderhefte* tab. XVI n. 64) nihil certi statuere possum; inscriptio aut nulla cernitur, aut litterae parum conspicuae, ut aliquid, quod verisimile vel certum sit, colligere possis. Ex iis maxima (v. n. 65 et 66) pendunt gramm. 231, sunt igitur aut ἡμιμναῖα ejus generis minarum, quod Ptolemaicum sive Italicum supra diximus, aut τεταρτημόρια illius generis, ad quod pondera amphora et testudine insignita referenda statuimus. Atque hoc quidem potius dixerim, quoniam drachma Boeotica vel Thebana, ut ad unum exemplum redeam (cf. Boeckh *Metr. U.* p 93. Didrachm. Theb. 229 — 223 gran. Par.) gran. Par. 114,5

sive gramm. 6,26 pendit, uti drachma Aeginetica. Ex hac autem deduximus minam circiter gramm. 970. —

Plane aliud minarum genus pondera bovis capite insignita demonstrant. Horum tria in tabulis commemoravi v. n. 68, 69, 70; duo Athenis reperta sunt, tertium sine dubio in Asia minore. Quominus Atheniensia ea habeamus, nihil obstat; namque non solum scriptores veteres narrant, in nummis Atheniensibus veteribus incusam fuisse bovem (v. Boeckh, *Metr. Unt.* p. 121), sed etiam nunc in collectione musei Vratislaviensis nummi Athenienses, a Schaubertio, viro praeclaro, rerumque antiquarum studioso, jam pridem in Graecia collecti, asservantur, qui caput bovis in aversa parte exhibent circumscriptis litteris ΑΘΗΝΑΙΩΝ, in adversa autem parte Palladis caput, vel amphoram. —

Primum horum ponderum pendit gramm. 1561; inscriptum est ΔΙΜΝΟΥΝ; alterum, cum eadem inscriptione, pendit gramm. 1310, 256; sed et hoc pondus majus erat, nunc angulo absciso multum amisit. Ex his igitur ponderibus efficitur mina grammatum fere 780. Tertium, pondus aeneum, cujus jam descriptio facta est in libro: *Antiquities of Ionia*, vol. II p 25 et a Wieselero in libro: *Theatergebaeude* etc. p. 40 vid. tab. IV n. 20, trutina examinatum non est, quoniam editores id non pondus, sed tesseram putabant esse. Conspicitur in eo bovis vel vituli caput et inscriptio haec: ΔΗΜΟΣΙΟΝ ΟΓΔΟΟΝ. Editores antiquitatum Ioniae p. 43 sic explicant: *admission to the eighth Cuneus of the seats appropriated to the citizens*. Jam Wieselerus dubitavit, num hoc monumentum antiquitatis re vera tessera sit; A. Postolacca vero mihi scripsit se prorsus non dubitare, quin pondus sit. Et recte monuit. Sine ulla dubitatione est pondus. Sed quo nomine appellemus istud genus novum minarum, ad quod referenda sunt pondera illa tria? Nescio. Teneamus Athenis usitatam olim fuisse etiam minam gramm. circiter 780.

Sequuntur in tabulis nostris duo pondera, in quibus astragalum vel talum effictum conspicis (v. n. 71 et 72). Alterum, quod non integrum est, pendit gramm. 1422, 5. Inscriptum est Σ[Τ]ΑΤΗΡ. Sane aliquid novi, nam veteres scriptores sic tradunt (cf. Phot. et Suid.) στατήρ. τετράδραχμον νόμισμα κτλ. Hesychius his addit: στατήρ. τετράδραχμον, ἤγουν ἥμισυ οὐγγίας; in tabulis Cleopatranis (cf. Galen. ed. Kühn. tom. XIX p. 768 c. X. Hultsch, Metrol. Script. I p. 235 et 255) sic legitur: ὁ στατὴρ ἄγει δρ. δ᾽... καλοῦσι δ᾽αὐτὸν

τετράδραχμον. Singulare quiddam habemus apud Pollucem traditum (cf. Poll. Onomast. IX 57. Hültsch Metrol. Script. I p. 282): ὁ δὲ χρυσοῦς στατὴρ μνᾶν ἠδύνατο. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς ἱσταμένοις τὴν μνᾶν τῆς ῥοπῆς στατῆρα ὀνομάζουσι, καὶ ὅταν εἴπωσι πενταστατήριον πεντάμνουν δοκοῦσι λέγειν κτλ. Ex his quidem verbis colligi possit, illud pondus esse pondus additicium sive ῥοπήν vel momentum ejusmodi, de quo supra egimus; sed nihil proficimus hac conjectura. Restat, ut respondeamus ad quaestionem, quot minas contineat illud momentum, num unam? Cujus tandem generis est ista pendens gramm. 1422,5? Num duae? At στατήρ, non διστατήριον, est scriptum. Explicet haec, qui poterit; equidem (fatendum est enim) explicare nescio. Alterum pondus, quod pendit gramm. 879,5 et inscriptas habet litteras ΔΕΜΟ, item magnam difficultatem affert explicanti. Num hoc attribuemus ei minarum generi, quod invenimus in explicandis ponderibus amphora testudineque insignitis? Est igitur mina? scilicet levis? Dices, quoniam illud pondus non integrum est, amisit, nescio quantum. At male congruit cum priori pondere, quod δίμνουν statuamus necesse est. Quantum tandem hoc δίμνουν ponderis sui amisit? In his difficultatibus me magnopere haerere confiteor.

Jam videamus alia. Ante hos duos annos museum regium Berolinense parvum pondus plumbeum in insula Chio repertum emit (v. n. 73); valde adesum est, signum contritum, litterae inscriptae vix jam legi possunt; pendit gramm. 38; in area conspicis Sphingem alatam in diota gracillima jacente humi sedentem. Vix aliquid certi de eo statuere possemus, nisi similia pondera in eadem insula reperta essent (v. n. 73ᵃ et 73ᵇ); inscriptiones enim, quae in iis leguntur, viam explicationis nobis demonstrant. Perscripta sunt jam ante hos duodeviginti annos a Longperiero, Gallo doctissimo, duo illi ponderi simillima, eadem nota signata; inscriptio autem alterius quod pendit gramm. 1124, 10 est ΔΥΟ ΜΝΑΑ[Ι], alterius quod pendit gramm. 547 ΜΝΑ (cf. Annal. dell'Instit. arch. 1847 tom. XIX. p. 334, tab. XLV n. 1, 2. Etiam Boeckhio jam multis annis ante non ignotum erat illud pondus majus (cf. *Metr. U.* p. 81), qui dicit non sine quadam veritatis specie posse referri illud pondus ad minam insularem sive νησιωτικήν, quomodo veteres appellabant (v. Heron-Didymus c. 18). Sed mittamus hoc loco obscurum illum Heronis locum et minam νησιωτικήν, praesertim quum in commemoranda ea non de pondere, sed de pretio nummario verba faciat auctor.

Aliam explicationis viam ingrediamur. Denarius rei publicae Romanae (cf. Mommsen, *Gesch. d. röm. Münzw.* p. 34) pendebat gramm. 3, 90. Jam computationem si feceris ratione habita decreti Attici, de quo jam saepe diximus, — 3, 90 × (138 + 12) i. e. 150 —, efficietur mina gramm. 585. Cujus drachma erit 5, 85. Atque haec drachma pars dimidia cistophori est, quem Boeckhius (cf. *Metr. U.* p. 101) didrachmon censet fuisse. Cistophorus autem pendit gramm. 11,70 h. e. tres denarios, posteriore tempore minus (cf. Mommsen, *G. d. r. M.* p. 704). Quinquaginta igitur ejus generis didrachma (gramm. 11,70) efficient minam gramm. 585. Neque huic rationi repugnare mihi videntur ea, quae Festus p. 273 (cf. Boeckh *Metr. U.* p. 100) de cistophorum talento, itemque de Rhodio tradit, si cum Boeckhio (cf. l. c. p. 101 et 73) supponemus, talentum cistophorum Rhodiumque posteriore tempore dimidio prioris ponderis diminutum esse, vel, quod ad idem redit, Festum dixisse cistophorum non didrachmon, quorum 50 efficiunt minam, sed tetradrachmon, quorum 25 tantum mina continet. (Idem statuit Mommsen l. c. p. 49). Quum enim Festus dicat, talentum Rhodium et cistophorum quattuor millium et quingentorum denarium esse, ratio sic erit ineunda $\frac{4500 \times 2 \times 3,90}{60} = 585$. At, dicet aliquis, occurrunt etiam majoris ponderis cistophori. Hoc me non fugit; Boeckhius enim (cf. l. c. p. 100) mentionem facit cistophori, qui pendit gr. Par. 240 sive gramm. 13, 12, et Mommsenus alium commemorat gramm. 12, 64 (cf. p. 48 ss, 703 s.). Sed ea me non movent. Quum enim cistophorum genus introductum sit a Romanis, postquam heredes facti sunt regni Pergameni, Attalo III a. u. 621 s. a. Chr. 133 mortuo, equidem censeo illos majoris ponderis cistophoros sequi rationem Aegineticam vel Atticam eam, ad quam mina mercatoria pertinet. Cistophori autem minoris ponderis, sine dubio etiam posterioris temporis, ad denarium rationem revocandi mihi videntur esse.

Huc igitur pertinent illa pondera tria in insula Chio reperta, quamquam aliquid ponderis amiserunt. Minime integrum est parvum v. n. 73. Ogdoon puto id esse, cujus pondus normale est gramm. 46,4, nostrum autem tantum gramm. 38 pendit. Atque Berolini meis oculis consideranti hoc pondus et iterum atque iterum inspicienti mihi videbar legere litteras ΟΓΔΟ[ου]

Eidem generi minarum attribuo pondus, quod nuper Bisanthae vel ut nunc appellant *Rodosto* in sepulcro antiquo repertum est, et quod Dethier Constantinopolitanus possidet (v. n. 74). Pondus est gramm. 556, 13; est igitur mina, id quod etiam ex inscriptione cognoscitur. Conspicis in area caduceum, supra quem ΒΙΣΑΝ scriptum est, ad dextram ꟼ, ad sinistram fortasse A, ut Fridlaenderus qui certiorem me de hoc pondere fecit opinatur, infra MNA. Bisanthe autem Stephano Byzantino teste πόλις Μακεδονίας κατὰ Θρᾴκην Ἑλληνίς, ἄποικος Σαμίων, illud est oppidum, quod Alcibiades (cf. Corn. Nep. Alc. c. 7), quum Athenienses ei a. 407 a. Chr. denuo magistratum abrogassent, communit, ut ibi maneret, et quod Seuthes (cf. Xen. Anab. VII c. II, 38, c. v. 8) Xenophonti, si maneret sibique cum exercitu auxilium ferret, se daturum esse dono pollicebatur.

Deinde eidem minarum generi insero pondus plumbeum Athenis repertum, nunc in museo regio Berolinensi asservatum. Pendit enim gramm. 262, 3; est igitur dimidia minae pars, saue levis, gramm. 254, 6. In quattuor angulis areae orbes singuli incusi sunt, in quibus effictus est Hercules stans clava innixus, qualis a Lysippo Sicyonio sculptore celeberrimo ex aere effictus in Cynosarge dedicatus (cf. *Archaeol. Zeitung* 1857 *Denkm. und Forsch.* p. 75 ss.) postea a Glycone imitatione marmorea expressus erat itemque in nummis gemmisque conspicitur (cf. O. Müller *Bilderhefte* tab. XXXVIII n. 151 ss.). Ad Herculem dextra ex parte vir accedit, adoranti similis, manu dextra heroi nescio quid porrigens. Circumscriptae sunt litterae ΙΕΡΟΝΕΙΚΩΝ non omni quidem ex parte conspicuae, ita tamen, ut non dubium sit, quin ita legendae sint. Qui inscriptione significentur ἱερονῖκαι sive victores in certaminibus sacris (cf. Sueton. Nero c. 25; Lucian. de histor. conscr. § 30 cet.), non planum mihi est. Veri simile tamen mihi videtur illud pondus Atheniense esse. Quum enim traditum sit, Athenienses, postquam Lysippi statua ex incendio Cynosargis a Philippo III Demetrii filio facto (anno fere 200 a. Chr., Ol. 145, 1.) erepta est, ad prodendam memoriae hanc felicem ereptionem, nummos cudendos curasse Herculis statua insignes, a vero abhorrere non videtur, eundem typum etiam ponderibus incusum esse. Nummus ejusmodi Parisiis etiam nunc asservatur (cf. Mionnet, Suppl. III, 581. n. 335): similis etiam in collectione nummaria musei Vratislaviensis; est enim nummus aeneus, in

cujus altera parte conspicitur Pallas galeata, in altera Hercules stans, clava innixus, circumscriptis litteris ΑΘΗΝΑΙΩΝ.

Etiam in alio pondere Herculis effigies conspicitur, de quo disputavit Henzen (cf. Annal. dell' Inst. arch. 1855 p. 1 ss. tab. I *Quadretto di bronzo proveniente da Eraclea*; praeterea idem descriptum habes in corp. inscr. Graec. tom. IV n. 8545[b], sed non diligenter, neque errores absunt). Herculis simulacrum pectore tenus effictum caput vitta redimitum, clava humero sinistro imposita; lateri superiori affixus est globulus perforatus, ut in loco sacro vel publico suspendi potuerit. Editor doctus censet hoc pondus aeneum esse votivum vel donarium ex aere multatico factum ab aedilibus, quorum fuit exaequare pondera ac mensuras et videre, ne adulterina in usum venirent. Inscriptio enim legitur in margine satis alte ex area exstante ΘΕΟΙΣ ΣΕΒΑΣΤΟΙΣ ΚΑΙ ΤΩ ΔΑΜΩ et in lateribus exterioribus marginis: ΑΓΟΡΑΝΟΜΟΥΝΤΩΝ Π ΚΛΩΔΙΟΥ ΡΟΥΦΟΥ ΚΑΙ ΤΕΡΤΙΟΥ ΒΕΚΙΛΙΟΥ. Maxime dolendum est, quod hoc pondus magnum atque bene conservatum ab eo, qui id Heracleae in oppido Ponti Megarensium colonia reperit — est enim, « Annibale Foresti da Monselice, » medicus superioris ordinis in regno Turcico — trutina examinari non potuit, ita ut dici non possit, quot minas aut quot libras continuerit.

Ad idem genus minarum, quod cistophorum vel Rhodium diximus esse, etiam pondus plumbeum, cujus mentionem fecit Longperierus (cf. Ann. dell' Inst. arch. 1847 tom. XIX p. 336 tab. XLV. n. 6) videtur pertinere. Pendit enim gramm. 292,30; dicemus igitur esse dimidiam minae partem. In area effictum est nescio quid, forma rotunda vel oblonga, quam ob rem Longperierus putabat id esse pomum Melinum (*pomme de Mélos*); hoc vero in nummis plane alia forma conspicitur; equidem potius dixerim clipeum vel tale quid. Incriptionem ΜΑΦ, quae clipeo vel pomo incusa est, explicare nescio. Vid. n. 75[a].

Idem fere aliud pondus pendit, quod Meynaerts Lovaniensis primus descripsit (cf. *Revue Numism. Belge* 1842, vol. I p. 369 tab. XIV. Longpérier, *Ann. dell' Inst. arch.* 1847 tab. XLV n. 8). Dicemus et hoc ἡμιμναῖον; pendit enim gramm. 290, 20. In eo effictam conspicis equi alati partem anticam; infra legitur ΖΕΝΟ, fortasse nomen magistratus Ξενοφάνης; ante equi caput H, quod cum Longperiero ἡμιμναῖον significare censemus. Ceterum signum equi alati, quod in nummis Lampsacenis invenitur, ad Mysiae op-

pidum Lampsacum delegare illud pondus, non est, cur dubitemus.

Non omitto in enumerandis ponderibus duo non ita magna, quae Longperierus (l. c. p. 336 s.) et Mommsenus (cf. *Geschichte des Roem. Münzw.* p. 7 s.) jam commemoraverunt. Quorum ponderum majus, in quo inter litteras ΚΥΞΙ et ΔΙC(τατήριον) pelamis vel thynnus conspicitur, aeneum est et gramm. 29, 80 pendit; minus vero, plumbeum, in quo fax et litterae ΚΥΞΙ et CΤΑ(τήρ) comparent, gramm. 18, 70 pendit. Recte mihi illud Mommsenus διστατήριον, hoc στατῆρα dixisse videtur, sed illud non dixerim cum eodem viro docto tetradrachmon, hoc didrachmon; quum enim scriptores veteres plerumque στατῆρα tetradrachmon significent, illud pondus potius *octadrachmon*, hoc *tetradrachmon* Cyzicenum esse putaverim, ita ut minae efficiantur gramm. 373, 75 (drachma ejusmodi igitur denario similis est) et gramm. 470. Vix autem probari possunt, quae Longperierus de his duobus ponderibus profert, conjiciens pondus majus esse vicesimam minae partem, sive pentadrachmon (at est διστατήριον sive octadrachmon), minus autem tridrachmon (at est στατήρ sive tetradrachmon).

Neque cum Longperiero consentio de explicando pondere aeneo, cujus l. c. p. 338 n. 9 mentionem facit (vide tabulas nostras n. 75[d]). In eo efficta est noctua, juxta quam leguntur litterae Τ · Θ ΔΥΑ. Eae explicantur Θυριάτων (nonne Θυρεατῶν?) τρίτα δύα; delegatur enim pondus in oppidum Argolidis Thyream. Hoc in medio relinquo; illa τρίτα δύα vero magnopere in dubium voco. Primum dubito, num in inscriptionibus inventa sit forma δύα pro δύο vel δύω, tum audacius puto conjicere eum, qui respiciens pondus unum tantum, cujus explicatio omnino non certa, sed maxime dubia est, novum atque inauditum minarum genus Argivum facit. Atqui ego inscriptionem interpretari nescio. Aperte dico. Neque tamen nescio, cui generi minarum nobis jam patefactarum pondus inserere possim. Quum enim pendat gramm. 155, nulla mihi dubitatio intercedit, quin sit tertia pars ejusdem minae, quam delphino insignitam supra demonstravimus gramm. 465 pro 490.

Huic generi do etiam illud pondus Hafniense, quod a Carstenio Niebuhrio ex itinere Hafniam reportatum est, cujusque et Boeckhius (cf. *Metrol. Unt.* p. 128) et Longperierus (cf. l. c. p. 339) mentionem faciunt; inscriptum est τέταρτον Σελευκέων, pendit gramm. 109, 392; mina inde efficitur

gramm. 437, 568, quam, quum gravior sit Solonea, ad illud, quod dixi genus referre malo. Ceterum de hoc pondere non constat, ubi repertum sit, neque quod signum effictum in eo conspiciatur; mitto igitur de patria quaestionem, quum oppida Seleucia nomine appellata permulta olim fuerint. Minime vero ambigo, cui generi tribuam pondus aeneum ab eodem Longperiero descriptum (cf. l. c. p. 339 tab. XLV n. 10, v. tabulas nostras n. 75) in bibliotheca publica Parisina asservatum. In eo conspicitur bos gibbus vel Bison, legitur ΑΝΤΙΟΧΕΙΟΝ ΤΕΤΑΡΤΟΝ, pendit gramm. 122, unde efficitur mina gramm. 488, nobis jam nota.

Mina duplo fere major quam ea, quae cistophorum vel Rhodia supra dicta est, Antiochensis est quaedam. Boeckhius (cf. *Metrol. Unt.* p. 73 et 153) eam pertinere opinatur ad talentum lignarium Antiochense, cujus mentio fit apud Heronem (cf. Boeckh. l. c.; de ambiguo nomine Heronis Didymi vide prolog. in metrol. scriptores ed. Hultsch p. 22). Ad illam minam magnam pertinent pondera tria, quae a Longperiero l. c. p.340 ss. doctissime accuratissimeque descripta sunt; illa igitur hoc loco non repetam, quae optime exposita sunt, ceterum vide in tabulis nostris n. 75^g, 75^h, 75^i.

Maximum ponderum illorum, plumbeum, fractum in margine et laesum, elephante insignitum, praeter civitatis agoranomorumque sive aedilium nomina inscriptionem habet ΔΗΜΟΣΙΑ ΜΝΑ, et pendit gramm. 1068, 20. Quod in margine scriptum est ΕΤΟΥΣ ΕΒΔΟΜΟΥ editor doctus non sine specie quadam veritatis significare censet annum septimum, postquam Syria a Pompejo Magno (anno 64. a. Chr. 690 u. c.) provincia Romana facta est.

Secundum pondus aeneum, aeque ac primum ex Syria Lutetiam Parisiorum reportatum, inscriptione ΔΗΜΟΣΙΟΝ ΗΜΙΜΝΑΙΟΝ demonstratur dimidia minae pars, pendens gramm. 535, 15. Non solum ex eo quod pendit — inde enim efficitur mina gramm. 1070,30 —, sed etiam quod Fortuna stans talis, qualis in nummis Antiochiae aeneis invenitur, in altera area efficta est, recte concluditur, illud pondus Antiochense esse; inscriptionem vero ΕΤΟΥΣ Β ab eodem interprete nobis probatur significare annum secundum aerae Actiacae introductae, postquam Augustus Antonio pugna Actiaca fugato devictoque imperator totius imperii Romani factus est.

Tertium ejus generis pondus, plumbeum, Beryti in oppido Phoeniciae repertum, quin etiam attribuendum sit huic

oppido; nulla dubitatio mihi est. Conspicitur enim in area idem signum atque in nummis Berytiis, delphinus tridenti circumvolutus. Praeter agoranomi nomen inscriptae leguntur litterae LAΞPMZ, quae a Longperiero acutissime sic explicantur: L significat ἔτους; ρξα' est 161, annus aerae Seleucidarum, quo Demetrius primus cum Alexandro Bala de regno bellum gessit a. Chr. 151. Quum pondus pendat gramm. 267, 80, id quartam minae Antiochensis partem demonstrat. — Fortasse hoc magnum minarum genus potius rationem veterem regni Persici sequitur; tradunt enim iis locis, ubi Ninives sive Nini reliquiae patefactae sunt, pondera aenea, leonis formam imitantia, quae pendant gramm. 1020 reperta esse; itemque alia marmorea anatis formam imitantia Babylonia, quae pendant gramm. 510 (cf. Layard, *Discoveries* cet. p. 600; Hultsch, *Iahns Iahrbücher vom* 17 *April* 1862 p. 389 ss).

Redeo ad illud Atheniense minarum genus, quod in explicandis ponderibus delphino insignitis cognovimus; huic tribuo pondus plumbeum (vide n. 76) sine dubio Athenis repertum, haud male conservatum, in cujus area nihil conspicitur nisi M magnum; ea littera mina significari etiam ex eo intelligitur, quod pendit pondus, gramm. 442, 5.

Reperta sunt nuper Athenis etiam pondera terrena, quorum duo in tabulis enumeravi (v. n. 77 et 77ª). Alterum paullum contritum, pendens gramm. 429, quum in eo scriptum sit MN, quin mina sit, non est cur dubitemus. Atque eam Soloneam dicemus esse minam, cujus pondus normale est gramm. 436. Formam pondus habet pyramidis hexagonalis obtusae. Ejusdem formae est secundum pondus terrenum; sed inscriptio non jam comparet; valde enim est attritum et laesum, quamobrem, quum pendat tantum gramm. 379, non dubito id eidem generi minarum attribuere.

Singulare et plane diversum est pondus aeneum in Corcyra insula repertum, (v. n. 78) bene servatum. Nunc in museo Hellenico Athenis asservatur; antea id possidebat Gangadi, Corcyraeus, rerum antiquarum amator. Idem pondus jam commemoratur in libro raro, de quo Achilles Postolacca me certiorem fecit: *delle cose Corciresi*, Corfù 1848 vol. I cf. p. 328. Editor, cujus nomen non indicatum est, in dubium omnino non vocat, quin, quum post vocem litteris sane antiquis scriptam ΑΓΟΡΑΝΟΜΩΝ compareat littera M, hac exprimantur drachmae 40. Verumtamen hoc M alia ratione explicari vix potest; nam minam significare

prorsus non potest, quia pondus gramm. 226 tantum pendit, quo ex numero drachma efficitur gramm. 5, 65 et mina gramm. 565. Haec quidem recte se habent, si editor Corcyraeus, est enim Andreas Mustoxydes, recte statuit, drachmam Corcyraeam continere grana Anglica 90, sive gramm. 5, 80, ita ut mina gramm. 15 deterendo amiserit; equidem vero non inveni drachmas Corcyraeas tanti ponderis; apud Boeckhium enim (cf. *Metr. Unt.* p. 99) commemorantur nummi Corcyraei gran. Angl. 73—78¼ sive gramm. 4,90—5,08. Fortasse verum, ut plerumque, etiam hac in re positum est in medio; ita ut statuendum sit, illud pondus accurate exprimere drachmas Corcyraeas 40; id quod confirmari eo videtur quod inscriptum est ἀγορανόμων. Ἀγορανόμοι enim (de quibus vide Boeckh *Staatshh. d. Ath.* I p. 69 s., Henzen, Ercole, quadretto di bronzo. Annal. dell' Inst. arch. 1855 p. 2 et 3.) aediles erant sive magistratus, qui foro rerum venalium praeerant, judices et arbitri pacis et boni ordinis in foro, qui providerent, ut ii qui merces venderent emerentve justis mensuris ac ponderibus uterentur, fraudatoresque multarent; cf. Harpocr. in Κατὰ τὴν ἀγορὰν ἀψευδεῖν: Δυοῖν τούτων ἐπιμελεῖσθαι δεῖ τοὺς ἀγορανόμους, τῆς τε ἐν τῇ ἀγορᾷ εὐκοσμίας, καὶ τοῦ ἀψευδεῖν μὴ μόνον τοὺς πιπράσκοντας, ἀλλὰ καὶ τοὺς ὠνουμένους, et eundem in Ἀγορανόμοι: οἱ κατὰ τὴν ἀγορὰν ὤνια διοικοῦντες ἄρχοντες (hoc ipso nomine etiam in Corp. Inscr. Gr. s. n. 123 v. 7-18 appellantur); Ἀριστοτέλης δ' ἐν Ἀθηναίων πολιτείᾳ κληροῦσθαί φησι ε μὲν εἰς Πειραιᾶ, ε δὲ εἰς ἄστυ. (Boeckhius l. c. mavult legere δέκα pro πέντε εἰς ἄστυ). Non valde differre videtur ab hoc magistratu μετρονόμος, cujus in compluribus ponderibus mentio fit; eorum numerum Athenis et Piraeei eundem fuisse atque agoranomorum idem Boeckhius opinatur. Ceterum agoranomos non solum in civitate Atheniensi fuisse et hoc nomine appellatos esse, sed etiam in aliis civitatibus, ex inscriptionibus, quas in ponderibus cognovimus, aeque atque ex lapidariis (cf. titulum Argis repertum. Boeckh Corp. Inscr. Gr. I p. 579 n. 1123) intelligitur. Agoranomorum similes fuerunt ἀστυνόμοι, qui Thebis Τελέαρχοι dicti sunt (cf. Plut. reip. ger. praec. c. 15) numeroque pares eos fuisse Aristoteles docet (cf. Harpocr. s. v.).

Jam addo tria pondera plumbea magna (vide tab. n. 79, 80, 80ᵃ), quorum primum, bene servatum, Piraeei repertum est. Delineatio, quam in tabulis nostris dedimus, ex libro, quem edidit Rizo-Rangabé, *Antiquités Helléniques*

tom. II tab. XX^{d}. cf. p. 589 s. assumpta est. Ejusdem ponderis mentio facta est (cf. Bullettino dell' Instituto arch. Ottob. 1849 p. 147) a Pappadopulo, professore Atheniensi. In quattuor areis, quae in angulis ita incusae sunt, ut in medio crucis forma efficiatur, singulae litterae conspiciuntur ΔΕΜΟ; in media cruce orbis incusus est, in quo caput galeatum, quod censet Rangabé esse adolescentis (*tête de jeune homme*), Pappadopulus autem Palladis, cernitur; circumscriptum est ΜΕΤΡΟΝΟΜΩΝ. Quid pondus ipsum pendat, Rangabé non potuit trutina examinare, invenit tamen ratiocinando, id continere trecentas drachmas, unde colligit, exprimi dimidiam partem minae emporicae sive mercatoriae; ex decreto Attico, ut supra demonstratum est, ponderi quinque minarum Solonearum vel monetariarum una drachma ῥοπὴ adjicienda erat, ita ut πεντάμνουν ἐμπορικὸν par sit sex minis monetariis, dimidia igitur ejus pars tribus minis. A Pappadopulo autem docemur, quid pendat illud pondus; est enim gramm. 1854$\frac{1}{8}$. Secundum pondus, Athenis repertum, elisum et contusum est, sed et hic crucis forma, quae in nummis Atheniensibus potius rotae quattuor radiis similis est, conspicitur itemque litterae ΔΕΜΟ sane deformes factae. In medio, quod ex vestigiis cognoscitur, manubrium vel tale quid, quo commodius apprehendi possit, erat infixum; non jam igitur integrum est pondus; pendit gramm. 1737. — Tertium pondus etiam minus pendit gramm. 1700 —, sed ita laesum et contritum est, ut praeter loca paullum depressa, in quibus ΔΕΜΟ ut in prioribus ponderibus scriptum fuisse probabile est, vix aliquid conspicias. Si quaeritur, cui minarum generi haec pondera tria, nam sine ulla dubitatione ejusdem generis sunt, attribuenda sint, certi aliquid respondere non possum. Hoc tamen certum mihi videtur esse, eo pondere non exprimi dimidiam partem πεντάμνου; est enim multo gravius. Opinor, id inserendum esse ei generi minarum, ad quod, gramm. fere 980 pendens, pondera amphora aut testudine insignita pertinere diximus. Quod postremo in hac serie loco enumeravi monumentum, ex creta vel simili lapide molli factum, non est pondus, ut recte Postolacca monuit, verum tamen hoc loco non putavi praetermittendum, propterea quod ad pondera spectat. Videtur enim fuisse *exemplum* vel proplasma, ad quod formae ponderum conficerentur. Pondera autem ipsa effecta videntur esse plumbo, postquam liquefactum est, in hujus modi formas infuso. In area efficta est diota, praeterea leguntur litterae Μ Ν Α. Pondus autem hujus exempli gramm. 86,4

multo levius est, quam ut de minae cujus vis pondere cogitare possimus.

Sub finem hujus de variis minarum generibus disputationis comparationem eorum instituere non alienum videtur esse.

Primum in hac serie pono genus minarum, quae efficiuntur ex drachma Attica vel Solonea gramm. 4, 36 et quae ex hac ductae videntur esse diminuto pondere; dico minam, quae efficitur ex drachma Attica post Alexandrum Magnum introducta, postea vero a Romanis cum denario rei publicae Romanae fere exaequata, gramm. 420—3, 90, et eam, quae oritur ex drachma perinde Attica dicta a metrologis posterioris temporis, a Boeckhio autem nominata *Römische Rechnungsdrachme* gramm. 3, 41 (cf. Mommsen. *Gesch. d. Röm. Münzw.* p. 31).

Ad genus secundum pertinere opinor minam mercatoriam, quae aucta pondere additicio sive ῥοπῇ gramm. 654 pendit et duas libras Romanas continet. Quamquam eam, ut supra demonstratum est, duximus a mina Solonea ratione habita decreti illius Attici, tamen non repugno, si quis voluerit eam ortam esse ex drachma in regno Persarum usitata gramm. 6, 50. (Cf. V. Vazquez Queipo, *Essai sur les systèmes métriques et monétaires des anciens peuples*. Paris 1859 vol. I p. 406 ss. § 260).

Tertium est id, cui inserendam conjeci esse minam ex libra vel mina Romana ductam adjecto pondere additicio gramm. fere 490 sive unciarum duodeviginti. Pondera ejus generis aeque ac prioris aut delphini signo ornata sunt aut lunula. Scriptores veteres eam minam Italicam vel Ptolemaeicam appellant, Queipo vero hoc genus nominat : *Système Olympique ou Assyro-Phénicien* — (cf. vol. I p. 418 ss.). — Quartum genus ex iis ponderibus cognosci puto, quae amphora aut testudine aut clipeo insignita sunt, gramm. fere 980.

Ad quintum sane singulare genus pondera deduco, quae capite bovis insignita sunt, gramm. fere 780.

Sextum genus est cistophorum vel Rhodium, ad quod pertinent pondera Chia, in quibus Sphinx efficta conspicitur, aliudque nuper Bisanthae repertum et Atheniense, in quo quattuor orbes, singuli Herculis statua ornati, sunt incusi et praeterea nonnulla alia, gramm. 585.

Septimum genus gramm. 1070 Antiochense vel Syriacum licet appellare; duplum autem pendit minae, quae efficitur ex darico Persico vel siglo gramm. 5, 44 (cf. Queipo vol. I p. 404 § 258). — Octavum, gramm. 565 Corcyram in

insulam nos deducit. Mina ejusmodi fortasse ad eandem drachmam Babyloniam vel daricum quem modo dixi, pertinet.

Sed jam ad alia transeam.

Pondera Romana in Graecia reperta.

Pondera Romana jam pridem multa et reperta et perscripta sunt (cf. praeter alios Boeckh, *Metrol. Unt.* p. 170 ss.). Maxima ex parte in Italia ipsa reperta sunt, in Graecia autem pauca. His nonnulla adjiciam, quae maxima ex parte Athenis reperta sunt. —

Libra autem Romana, vel litra, quemadmodum Graeci appellant, pendit, ut metrologis constat (cf. Hultsch *Metrol.* p. 118 s.), gramm. 327, 453; et uncia, duodecima librae pars, gramm. 27, 28. Minora ponderum, quae in tabulis enumeravi, ad unciam pertinent, id quod in nonnullis indicatum est litteris inscriptis. Unciam vero dimidiam vel *semunciam*, $\frac{1}{24}$ librae, agnosci puto in duobus ponderibus plumbeis, quorum alterum (v.n.82) quinque punctis nescio quid significantibus et linea quae ab alia secatur notatum gramm. 13,601 pendit, alterum, in quo crucis nota incusa est, gramm. 14,82.

Pondera quae singulas uncias exprimunt quattuor collecta habeo, in quibus id quod pendunt satis prope ad justum pondus accedit (v. n. 84, 84^a, 84^b, 85). Primum perinde ut secundum littera A notatum gramm. 25, 58, alterum gramm. 25, 6 pendit, tertium, in cujus area nihil conspicis, gramm. 27, 5; quartum vero paullo plus gramm. 28, 7; in eo efficta est nota, flori duodecim foliis passis insigni similis.

Tria pondera (v. n. 86, 86^a, 86^b) littera B notata sunt; *sextantes* igitur exprimunt; primum paullo minus gramm. 52, 52, reliqua paullo plus pondere normali pendunt, gramm. 56, 37 et 61, 37 pro 54, 57.

Pondus unçiarum trium *quadrans* vocatur sive teruncius τριούγκιον, cujus generis est n. 87 et 88; alterum gramm. 69, 45 pendens pro 81, 86, littera Γ notatum jam ab initio aut nimis leve aut iniquum videtur fuisse, quum non male servatum sit et vix existimari possit, id tantum ponderis amisisse, quantum deest. Alterum gramm. 64, 8 pendens etiam plus amisit; neque mireris; in area enim conspicis quinque foramina. Litteras valde laesas, et vix conspicuas recte legit Postolacca ΤΡΙΧΓΚΙΟΝ; in media area conspicitur caduceus alatus, qualem etiam in nummo aeneo Atheniensi Musei Vratislaviensis inveni: hujus enim in parte adversa conspicitur Palladis galeatum caput, in aversa caduceus et litterae ΑΘΗ. In altera illius teruncii parte supra et infra

amphoram legis ΙΤΑΛΙΚΟΝ. Duo similia pondera commemorantur in libro, quem edidit P. Giampietro Secchi, Romae 1835: *Campione d'antica bilibra Romana in piombo*, p. 27 cf. Corp. Inscr. Gr. tom. IV n. 8549.

Triens mihi videtur esse pondus, neque signo neque inscriptione notatum v. n. 88[a], quod pendit gramm. 103, 77 pro 109, 15.

Quincunx (v.n.89) quinque punctis notatus pendit gramm. 123 pro 136, 44. Semis vel libra dimidia, ut opinor, est pondus, nunc in museo regio Berolinensi asservatum (v.n. 89[a]), inscriptione carens; pendit autem gramm. 147,1 pro 163, 72. Media pars areae, quae haud dubie perforata erat, refecta est.

Libras congessi quattuor. Quarum ea, quae in altera parte effictam habet facem vel palmae ramum (parum enim conspicuum est) et litteras ΛΕΙΤΡΑ, in altera vero parte amphoram et ΙΤΑΛΙΚΗ, levissima est; nam pendit tantum gramm. 271, 3 pro 327, 45. Melius respondent librae integrae pondera, quae sequuntur, n. 90[a] gramm. 318, 7 et 90[b] gramm. 323; illud pondus, insigne quinque circulis incusis, in quibus hominis effigies sed non jam perspicue comparet, hoc orbis formam habet et manubrio, quo commodius prehendi possit, instructum est. Quartum librae pondus, in cujus area monogramma idem ΜΕ (quod fortasse μετρονόμων significat), bis repetitum conspicitur, paullò plus pendit gramm. 331, 3.

In dubium vocari possit, utrum pondus magnum plumbeum quod nunc in museo regio Berol. asservatur gramm., 626, 7 pendens, Athenis repertum bilibram dicamus, an minam mercatoriam Atticam, quae, si spectas ad id, quod pendit, duabus libris Romanis par est; illud enim pondus inscriptione et signo caret, sed quum una cum aliis ponderibus Romanis eodem loco Athenarum urbis reperta sit, quin bilibram dicam esse, non dubito.

Non praetermittendam in hac serie putavi bilibram Romanam gramm. 602, 35 tantum pendentem, Graeca inscriptione insignem, a viro docto Secchio copiose illustratam (v. n. 90[a]), propterea quod inscriptione ipsa pondus denotatur bilibra ΔΙΛΕΙΤΡΟΝ ΙΤΑΛΙΚΟΝ et quod in Graeciam revocandum videtur esse; non enim constat, unde protractum in museum Kircherianum deportatum sit.

Pondera Byzantina.

Postremo paucis persequar nonnulla pondera, quae Byzantina dixerim. Crucis enim signum, quod in duobus pon-

deribus conspicitur, et notae vel ornamenta sane Byzantina nos monent, ne haec pondera putemus antiquiora; atque ex iis cognoscitur in regno Byzantino uncias librasque in usu communi fuisse; variis autem generibus minarum non jam esse usi videntur.

Ejusmodi pondus aeneum optime conservatum Lambrus Atheniensis possidet; formam habet globi, ex duabus sibi oppositis partibus obtusi. In area superiore hac ratione effecta litterae ex argento factae tamquam emblemata infixae sunt ΓΟ B; in ambitu autem globi litteras eodem modo expressas legis +IωANNH. Ex cruce adjecta jure, ut opinor, colligitur hoc pondus non esse factum, antequam religio christiana in regnum Romanum publice est introducta. Pondus esse unciarum duarum ex inscriptione ipsa apparet, id quod etiam intelligitur ex eo, quod pendit gramm. 54, 17 pro 54, 56. Quis fuerit Ioannes cujus nomen legitur, nescio; num fuerit aedilis vel praepositus rebus ad pondera mensurasque spectantibus, in medio relinquo.

Formae ejusdem atque pariter argento distinctum, verum paullo simplicius est pondus aeneum (v. n. 92) quod idem Lambrus possidet. Hoc pondus esse unciarum sex et ex inscriptione οὐγκίαι ἕξ, et ex eo cognoscitur, quod pendit gramm. 164,23; qui numerus optime quadrat.

Quattuor alia ejus generis pondera plumbea, Smyrnae reperta, Guido de Gonzenbach negotiator Smyrnensis in collectione sua rerum antiquarum asservat. Quorum primum (v. n. 93) in altera area exhibet duo quadrata incusa prorsus paria, in quibus monogramma mihi quidem non perspicuum conspicitur, quod videris in tabula, in altera autem duae notae rotundae sunt incusae, in quibus aut delphinus, aut prora navis, ut Postolacca opinatur, effictus est. Duas vero uncias eo pondere exprimi facile conicitur ex eo, quod pendit gramm. 54, 85; quamquam paullo est gravius pondere justo.

In area ponderis secundi (v. n. 94) intra coronam conspicis crucem, sub cujus brachiis ΓΟ B legis, ceterum omnia, quae comparent, lineis leviter incisis expressa sunt. Litterae inscriptae nos docent, pondus esse unciarum duarum sive sextantem; at quomodo quadrat id, quod pendit? Gramm. 70, 345 efficiunt plus quam duas minas et dimidiam. Equidem nondum inveni unciam aliquando usitatam fuisse gramm. 35, 1725. Attamen fuisse non negabimus. Quamobrem tertium pondus (v.n. 95) in quo leguntur litterae IN incisae, quum pendat gramm. 34, 72 item dicemus ejusmodi unciam novam.

Quartum pondus (v. n. 98ᵃ), propterea quod in eo praeter quadratum alte incusum nihil conspicitur, descriptum lineis non adjeci in tabulis. Pendit autem gramm. 208, 7; forsitan igitur eo exprimuntur unciae octo, vel ut a Romanis appellabatur, bes, cujus pondus justum est gramm. 218,3.

Jam illis ponderibus adjicio tria, inter quae magna est similitudo. Ubi reperta sint, non satis constat, aut in insula Melo aut Cythno. Plumbea sunt et forma rotunda; in iis conspicitur ornamentum, quod haud raro in ecclesiis Byzantinis, ut appellant, lapidibus insculptum occurrit, rota vel circulus, intra quem ex centro radii sex exeunt.

Simpliciter haec vides expressa in minimo pondere, quod pendit gramm. 157, 6 (v. n. 96). Jam paullo ornatius effictus est ille circulus in eo pondere (v. n. 98), quod pendit gramm. 206, 9. In eo radii potius similes sunt foliis floris, cujus stamina inter folia interposita sunt. Ornatissimum pondus (v. n. 97) pendit gramm. 166, 5. In eo circulum cum flore foliis passis aliud ornamentum limbi instar circumdat. Atque idem ornamentum passim in ecclesiis Byzantinis invenitur. In aversa huius ponderis parte adhuc nonnullae litterae comparent, sed vix aliquid ex iis elicere possis: ΔO, infra E. Quodsi ea pondera ad rationem librae Romanae vel unciarum, quam in regno Byzantino in usu fuisse supra demonstravimus, licet referre, eo pondere, quod pendit gramm. 157, 6, itemque eo, quod pendit gramm 166, 5, expressa videtur esse dimidia librae pars i. e. semis. Illud autem, quod pendit gramm. 206, 9 octo uncias continere dixerim, quarum pondus justum est gramm. 218, 3.

Sed jam nunc sit finis. — Quamvis mihi contigerit, ut praeter spem seriem permagnam ponderum veterum constituere potuerim, tamen nescio, num viris harum rerum peritis videar huic materiae, quae est de ponderibus veteribus, lucis aliquid attulisse. Spero autem fore, ut proximo tempore etiam plura hujusmodi pondera protrahantur, quibus ea quae adhuc parum perspicua sunt illustrentur et quae verosimilia vel probabilia videntur esse aut confirmentur aut refellantur. Quare, ut viri rerum antiquarum periti ac studiosi in Graecia, quemadmodum coeperunt, pergant operam dare exquirendis talibus rebus, communicandoque cum aliis viris litterarum cupidis, maxime est optandum.

R. Schillbach.

CONSPECTUS PONDERUM [illegible]

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
				Oboli
1	Obolus	non nunciat. sine dubio plumbeus	Athenis	Sotirius Lafazanis
2	Diobolon	plumbeum	»	Achill. Postolacca
3	»	»	»	Postolacca
4	Triobolon	»	»	Polychronopulus
5	»	»	non nunciatum	non nunciatum
6	Tetrobolon	»	Athenis	Postolacca
6*a*	»	»	»	Postolacca
				Dra
7	Drachma	»	incertum est	Societ. archaeol. A
7*a*	»	»	Athenis	incertum est
8	Drachma et dim.	»	»	Lafazanis
9	Didrachmon	»	»	Polychronopulus
9*a*	»	»	»	Lafazanis
10	»	»	»	Comnus
11	Tridrachmon	aeneum	»	Societ. archaeol. Ath.
12	»	plumbeum	»	Lambrus
13	»	»	»	Lafazanis
14	Tetradrachmon	»	»	Postolacca
14*a*	»	»	incertum	*Finlay*
14*b*	»	»	Athenis	Societ. arch. Ath.
14*c*	»	»	»	Lafazanis
14*d*	»	»	incertum est	Finlay
14*e*	»	»	Athenis	Comnus
14*f*	»	»	»	Polychronopulus
14*g*	»	»	»	Postolacca
14*h*	»	»	incertum	Societas archaeol. A
14*i*	»	»	»	»
14*k*	»	»	»	»
14*l*	»	»	»	»
15	Tetradrachmon cum dimidia drachmae parte	»	Athenis	Lafazanis
16	Pentadrachmon	»	»	Postolacca
				Dra
17	Drachma	»	non innotuit	Finlay
18	Didrachmon	»	Athenis	non nunciatum est
19	Tridrachmon	»	»	Postolacca

PARTE INEDITORUM INDICANS:

...O MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETER.	
	Gramm.		
...m male	0 665	praeter quadratum incusum nihil	1
...ne	1 55	in area duo puncta	2
...ud male	1 47	circa punctum in medio circulus minor et major ductus est	3
...ullum contusum	2 063	III tres lineae rectae prominentes	4
...ne	2 72	noctua	5
...ne	2 855	⊥ lineae sunt incisae	6
...n male	2 935	/ lineae incisae	6a
...ae, a, notis expressae			
...n bene	4 2	impressum	7
...ritum	4 2	miles stans cum duabus hastis et scuto	7a
...ud male	6 7	lineae sunt incisae	8
... satis	8 412	lineae prominent	9
...n bene	8 12	lineae prominent	9a
...ud male	8 2	notae prominent	10
...ne	12 25	lineae incisae	11
...ne	11 39	lineae prominent	12
...ullum attritum	12 2	III tres lineae incisae	13
...ne	16 6	lineae incisae	14
...ne	17 2	lineae prominent	14a
...n male	16 3	lineae incisae } Forma ponderis non est quadrata, sed paullum oblunga	14b
...n male	16 2	lineae incisae }	14c
...ntusum	16 1	lineae prominent	14d
...ma laesum	16 025	lineae punctis redditae sunt	14e
...esum et contritum	14 78	similes lineae prominent	14f
...n male	16 6	nihil conspicitur nisi incisum	14g
...n, male	16 4	} nihil in area conspicitur	14h
... satis	16 2		14i
...ritum	15 5		14k
...ritum	15 1		14l
...n male	18 18	in altera area III, lineae incisae, in altera X; lineae prominent	15
...n male	20 25	lineae incisae	16
...ae, b, litteris			
...n male	4 1	AΔ, in altera area	17
...n male	7 6	B; puncta impressa	18
...ne	12 5	Γ incisum	19

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
20	Tetradrachmon	plumbeum	Athenis	Lambrus
20a	Tetradrachmon	»	»	Polychronopulus
21	Pentadrachmon	»	Piraeei	Burnias
22	Hexadrachmon	»	»	»
23	Octadrachmon	aeneum	»	Prokesch-Osten.
24	»	plumbeum	Athenis	Lafazanis
24a	»	»	»	Postolacca
24b	»	»	»	Lafazanis
24c	»	»	non constat	Societ. arch. Athen.
24d	»	»	»	»
25	Decadrachmon	»	Athenis	Lafazanis
				Drach
26	Pentadrachmon	»	Athenis	non constat
26a	»	»	»	Postolacca
26b	»	»	»	Lafazanis
26c	»	»	»	Lambrus
26d	»	»	»	Postolacca
27	Hexadrachmon	»	»	»
28	Octadrachmon	»	non nunciatum	Societ. arch. Ath.
28a	»	»	»	»
29	Decadrachmon	»	Piraeei	»
29a	»	»	Athenis	Ioannes Palaeologus
29b	»	»	In arce Athen.	Mus. Lugd. Batav.
30	Heccaedecadrachmon	»	Athenis	Comnus
31	Icosadrachmon	»	non constat	Societ. arch. Ath.
31a	Decadrachmon	»	Athenis	Museum reg. Berolin.
31b	Icosadrachmon	»	»	»
				Mi
32	Mina	plumbeum	non constat	Mus. reg. Berolinense
33	»	»	Salamine ut ferunt	Mus. soc. archaeol. A
33a	»	»	non nunciatum	Mus. du Louvre
33b	»	»	Athenis	soc. archaeol. Atheniensis
33c	»	»	Salamine	Lafazanis
33d	»	»	Athenis	Beretta
33e	»	»	»	Comnus
33f	»	»	»	soc. archaeol. Athen.

MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
isum ac lae-	14 75	pondus habet pyramidis quadrangulae formam; in inferiore parte conspicitur caput muliebre, in superiore ⩓	20
um	16 07	intra duas lunulas Δ	20a
laesum	16 74	E prominens	21
lum laesum	24 8	ꟻ forma litterae digamma impressa	22
	34 165	Δ Λ E H forma rotunda, infra convexum, supra planum in area litterae exstant cf. Pinder und Friedländer, *Beiträge*.	23
l male	32 67	H incisum	24
tum	30 35	H incisum	24a
llum laesum	31 28	H punctis redditum	24b
itum	30 5	H incisum	24c
le laesum	25 2	H incisum	24d
llum attritum	41 3	intra circ., qui est in area quad., conspicitur I inc.	25

. Numeris expressae

e	21 67	Π extans	26
nsum	19 7	Π extans	26a
um	19 17	Π extans	26b
e	21 7	Π extans	26c
d male	23 1	Γ; sub majore crure litt. punctum est impressum	26d
»	24 52	⊣Π signa extant	27
»	35 7	II ⊢⊣ signa extant	28
um	30 5	ΠH ⅢⅠ	28a
d male	42 17	Δ incusum	29
male	34	Δ prominens	29a
	50 54	⊢ Δ I cf. Boeckh. C. I. Gr. IV fasc. I n. 8536 d	29b
tusionibus laes.	66 3	ΠΔ⊢ prominent signa	30
satis	97 5	ΔΔ incisa sunt signa	31
... contus. in ... area perforat.	43 5	forma rotunda; margo paullo altior quam area;	31a
area nonnullas ressiones habet actas	87 4	sine inscriptione et signo.	31b

lphinus.

male	643	Delphinus; AИM	32
me	460	Delphinus; MNA	33
llum attritum	469 70	Delphinus; sine inscriptione. Cf. Longpérier, Monum. ined. tom. IV Tab. XLV, 7.	33a
	453	Delphinus · A ·	33b
d male	450	Delphinus; sine inscriptione	33c
e	446	Delphinus; inscriptio contrita	33d
e laesum	429	Delphinus; inscriptio non legitur	33e
e laesum	427	Delphinus; inscriptio conspici non potest.	33f

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSORES
33*g*	Mina	plumbeum	non constat	Finlay
33*h*	»	»	in Attica	non nunciatum
33*i*	»	»	Athenis	Merlin
34	Hemimnaeon	»	»	»
34*a*	»	»	in demo Attico Phyle 1857	Postolacca
			Amphora	
35	Hemimnaeon	plumbeum	Athenis	vir nob. Prokesch-Os[illegible]
36	Tertia minae pars	»	Ath. in parte merid. collis, qui app. πνύξ	societ. arch. Athen.
36*a*	Pondus simile	»	in promont. Sunio	Postolacca
36*b*	»	»	»	societ. arch. Athen.
36*c*	»	»	Athenis	Merlin
36*d*	?	»	Salamine	Lafazanis
36*e*	»	»	Aegina reportatum	collect. bibl. publ. Pa[illegible]
36*f*	»	»	non comperi	societ. arch. Athen.
36*g*	?	»	Naxi	Comnus
36*h*	?	»	in Attica	nihil nunciatum
37	Tertia minae pars	»	Athenis	Lambrus
			Amphora dimidi[illegible]	
38	Hemitriton	plumbeum	Athenis	societ. arch. Ath.
38*a*	» Hellén. Tom. II.	nihil nunciatum Tab. XX n. 894.	neque descriptum	cf. Rizo Rangabé. Antiq.
39	Hemitriton	plumbeum	Athenis	Museum reg. Berolin.
39*a*	»	»	» 1857	non constat
39*b*	»	»	»	Lambrus
39*c*	»	»	»	non constat
39*d*	»	»	non indicatum	Biblioth. publica Par[illegible]
39*e*	Hemitriton	plumbeum	Athenis	
39*f*	»	»	non indicatum	Musée du Louvre
40	Quarta pars tritemorii	»	Athenis	Lafazanis
41	Tetartemorion	»	non comperi	

...O MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
...de laes. ut videt.	422	Delphinus M . A	33g
...m male	477 fere	Delphinus MNA et Pentagramma cf. Rangabé, *Ant. hell.* tom. II pl. XX n. 894 c.	33h
...nis laesum atque contusum			33i
...ntusum	223 5	Delphinus dimidius HMIMN	34
...ullum pressum	225	Delphinus dimidius H M I (Ϻ)	34a
...ud male	335 406	Amphora HMI AΓO P. A . NO cf. Pinder u. Friedländer *Beiträge* etc. Vol. I Fasc. 1 et 2 p. 61 ss. tab. IV.	35
...esum	324	Amphora, TPI . ΣH	36
...ide laesum	300	Amphora; inscriptio non legitur	36a
...n bene serv.	298	Amphora TPI.	36b
... satis	298	Amphora parvis ansis in ventre; sine inscr.	36c
...tusum ut videt.	287	Amphora; TPIΣH	36d
... bene	284 20	Amphora TITH, sic legit de Witte; cf. Longpérier Annal. dell' Instit. arch. 1847 Tom. XIX p. 335 tab. XLV n. 3.	36e
...de laesum	280 5	Amphora; ΔΙΙ (μόσιον)	36f
...n bene	155 5	Amphora sine inscr. pondus forma rotunda cum appendicula et foramine	36g
...il nunciatum	126 935	Amphora sine inscriptione.	36h
...ne	298	Amphora, in cujus ventre nota incusa noctuam inter apem — cicadam? — et cylindrum (cotylum) exhibet ΔEMO	37
...ntusum	159	Amphora dimidia Ǝ : Δ / O M	38
...		Amphora dimidia H Δ / O M	38a
...d male	151 97	Amphora dimidia HM . ITP. ITON	39
...llum contusum	160	Amphora dimidia; eadem inscriptio.	39a
...sum	158 88	Amphora dimidia I[+M]ITPI[TON]	39b
...llum laesum	156 5	Amphora dimidia, sine inscriptione	39c
...	156 80	Amphora dimidia HMITPITON. cf. Longpérier Annal. dell'Inst. arch. 1847 XIX p. 335 Tab. XLV 4. Corp. inscr. gr. Tom. IV fasc. I n. 8535.	39d
...le	127 22	Amphora dimidia ....TH.... cf. Longpérier l. c. p. 335 et 36 Tab. XLV, 5. Corp. inscr. gr. l. c. n. 8536.	39e
			39f
...llum contusum	75 1	quarta pars amphorae; legis H M	40
...d male	212 4	Amphora dimidia TETAΡΤΗ i. e. τεταρτημόριον vel τέταρτον	41

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
41a	Tetartemorion	plumb.	sine dubio Ath. vel in Attica rep.	Polychronopulos
				Testudo
42	»	»	ut ferunt, Naxi	societ. arch. Athen.
43	»	»	Athenis	Mus. regium Beroline
43a	»	»	Ath. jam prid. rep.	Franc. Beretta
43b	»	»	Athenis	Franc. Beretta
				Testudo
44	Hemitetarton	plumb.	Athenis	Franc. Beretta
45	»	»	»	Museum regium Berol
45a	»	»	»	Merlin
45b	»	»	»	Lambrus
45c	»	»	»	Franc. Beretta
46	»	»	in Peloponneso	Lafazanis
46a	»	»	sine dubio in Attica	Mus. societ. arch. At
46b	»	»	Athenis	Lambrus
46c	»	»	non nunciatum	societ. arch. Athen.
46d	»	»	»	societ. arch. Athen.
46e	»	»	sub rad. Ath. acrop.	Merlin
46f	»	»	Thebis	Lafazanis
47	»	»	Athenis	Merlin
47a	»	»	»	Burnias
48	»	»	»	Polychronopulus
48a	»	»	»	idem
				Aliud testudin
49	Tritemorion vel Hemitriton	plumb.	Athenis	Merlin
50	ejusdem dim. pars	»	»	societ. arch. Ath.
50a	simile pondus	»	»	Lambrus
50b	simile	»	»	Merlin
50c	simile	»	non nunciatum	
50d	simile	»	Athenis	Burnias
				Lunula
51	?	plumbeum	Athenis	Mus. societ. arch. At
51a		»	incertum	Finlay
52		»	Athenis	non nunciatum
52a		»	»	Merlin
52b		»	»	non nunciatum
52c		»	»	Polychronopulus

... MODO SERVATA SUNT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
de contusum	182	Amphora dimidia; sine inscriptione	41a
e	236	Testudo, in cujus tergo monogramma stellae forma; TET.AP.TH	42
tusum	217 2	Testudo; ΔE.MO retrograde	43
itum	226	Testudo; ΔE.MO retrograde	43a
ullum attritum	227	Testudo; sine inscriptione	43b
idia			
ullum attritum	119 77	Testudo dimidia HMIT.E.T AP.TON litterae circum testudinem scriptae	44
ne servatum	117 895	Testudo dimidia HMIT.E.TAP.TON	45
lde contusum	116 63	Testudo dimidia, HMIT	45a
ullum contusum	115 285	Testudo dimidia; H M / I T E	45b
ritum	114 45	Testudo dimidia, HMIT.ETA.PTON	45c
d male	120 68	Testudo dimidia; ΔH.MO	46
tritum	119	Testudo dimidia; inscriptio non conspicua.	46a
tusum	118 68	Testudo dimidia; sine inscriptione	46b
tusum	117	Testudo dimidia; ΔEM[illegible]	46c
sum in angulis	114 4	Testudo dimidia ΔEMO	46d
allum laesum	113	Testudo dimidia; ΔH.MO	46e
ritum	110 7	Testudo dimidia; inscriptio non legitur	46f
ullum attritum	109 55	Testudo dimidia ΔH.MO	47
ullum attritum	109 7	Testudo dimidia ΔH.MO	47a
ud male	108 56	Testudo dimidia; H Δ / O M	48
lde laesum	100	Testudo dimidia Δ. M.	48a
enus			
ud male	157 2	Testudo; inscriptio non legitur	49
ud male	80 85	Testudo dimidia; sine inscriptione	50
ne	81 025	Testudo dimidia; sine inscriptione	50a
satis	78	Testudo dimidia; sine inscriptione	50b
ritum	77 75	Testudo dimidia; sine inscriptione	50c
ncussum ac laes.	71	Testudo deformis; sine inscriptione	50d
ullum attritum	114 13	Intra lunulae cornua pentagramma in formam stellae; sine inscriptione	51
lde laesum	112 5	Lunula sine inscriptione	51a
angulis contusum	82 53	Lunula; pentagramma in quadrato incuso	52
n male	82 4	Lunula; pentagramma in quadrato incuso	52a
ritum	88 4	Lunula; intra ejus cornua pentagramma	52b
ud male	81	eadem signa	52c

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
52*d*	simile	plumbeum	Athenis	Beretta
52*e*		»	»	Burnias
52*f*		»	»	Lafazanis
52*g*		»	»	»
52*h*		»	»	Lambrus
53		»	»	Museum reg. Berolin
54		»	in Attica	non nunciatum
54*a*		»	non nunciatum	Societ. arch. Ath.

Lunula dimid

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
55	Ogdoon?	plumbeum	Athenis	Lambrus
56	?	»	»	Palaeologus
56*a*	?	»	»	Polychronopulus
56*b*	?	»	»	Merlin
57	?	»	»	Lambrus
58	Decadrachmon	»	sub arce Ath. 1864	Merlin
58*a*	»	»	in Euboea	non constat
58*b*	»	»	Aeginae	Biblioth. publica Paris
58*c*	»	»	non constat	Societ. arch. Athen.
59	»	»	Athenis	Burnias
59*a*	»	»	»	Postolacca
60	»	»	»	Lambrus
61	»	»	in vico, Tanagrae vicino, qui Liatani nunc appellatur	non constat
62	»	aeneum	Athenis	Comnus
63	»	plumbeum	sub radicibus arcis Athen. 1864	Merlin
64	»	»	Athenis	Beretta

Clipeus

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
65	Tetarton?	plumbeum	non nunciatum	Societ. arch. Ath.
66	Tetarton?	»	non constat	Soc. archaeol. Athen.

..., PARTE INEDITORUM INDICANS:

QUO MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETER.	
	Gramm.		
on male	0 665	praeter quadratum incusum nihil	1
ene	1 55	in area duo puncta	2
aud male	1 47	circa punctum in medio circulus minor et major ductus est	3
aullum contusum	2 063	III tres lineae rectae prominentes	4
ene	2 72	noctua	5
ene	2 855	⊥ lineae sunt incisae	6
on male	2 935	/ lineae incisae	6a
nae, a, notis expressae			
on bene	4 2	impressum	7
ttritum	4 2	miles stans cum duabus hastis et scuto	7a
aud male	6 7	Ⱶᚆ lineae sunt incisae	8
c satis	8 412	H lineae prominent	9
on bene	8 12	ᚋᚋ lineae prominent	9a
aud male	8 2	Ի Ի notae prominent	10
ene	12 25	Ի ᚁ Ⴘ lineae incisae	11
ene	11 39	HI lineae prominent	12
aullum attritum	12 2	III tres lineae incisae	13
ene	16 6	+III+ lineae incisae	14
ene	17 2	+III lineae prominent	14a
on male	16 3	+III+ lineae incisae } Forma ponderis non est qua-	14b
on male	16 2	+III+ lineae incisae } drata, sed paullum oblunga	14c
ontusum	16 1	IHI lineae prominent	14d
ima laesum	16 025	+III+ lineae punctis redditae sunt	14e
esum et contritum	14 78	similes lineae prominent	14f
on male	16 6	nihil conspicitur nisi Ի incisum	14g
on male	16 4	}	14h
c satis	16 2	} nihil in area conspicitur	14i
tritum	15 5	}	14k
tritum	15 1	}	14l
on male	18 18	in altera area +III+ III, lineae incisae, in altera X; lineae prominent	15
on male	20 25	+IIII+, lineae incisae	16
ae, b, litteris			
on male	4 1	AΔ, in altera area ΦΘR	17
on male	7 6	B; puncta impressa	18
ene	12 5	Γ incisum	19

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
20	Tetradrachmon	plumbeum	Athenis	Lambrus
20a	Tetradrachmon	»	»	Polychronopulus
21	Pentadrachmon	»	Piraeei	Burnias
22	Hexadrachmon	»	»	»
23	Octadrachmon	aeneum	»	Prokesch-Osten.
24	»	plumbeum	Athenis	Lafazanis
24a	»	»	»	Postolacca
24b	»	»	»	Lafazanis
24c	»	»	non constat	Societ. arch. Athen.
24d	»	»	»	»
25	Decadrachmon	»	Athenis	Lafazanis

Drach

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
26	Pentadrachmon	»	Athenis	non constat
26a	»	»	»	Postolacca
26b	»	»	»	Lafazanis
26c	»	»	»	Lambrus
26d	»	»	»	Postolacca
27	Hexadrachmon	»	»	»
28	Octadrachmon	»	non nunciatum	Societ. arch. Ath.
28a	»	»	»	»
29	Decadrachmon	»	Piraeei	»
29a	»	»	Athenis	Ioannes Palaeologus
29b	»	»	In arce Athen.	Mus. Lugd. Batav.
30	Heccaedecadra-chmon	»	Athenis	Comnus
31	Icosadrachmon	»	non constat	Societ. arch. Ath.
31a	Decadrachmon	»	Athenis	Museum reg. Berolinens
31b	Icosadrachmon	»	»	»

Min

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
32	Mina	plumbeum	non constat	Mus. reg. Berolinense
33	»	»	Salamine ut ferunt	Mus. soc. archaeol. At
33a	»	»	non nunciatum	Mus. du Louvre
33b	»	»	Athenis	soc. archaeol. Athenie
33c	»	»	Salamine	Lafazanis
33d	»	»	Athenis	Beretta
33e	»	»	»	Comnus
33f	»	»	»	soc. archaeol. Athen.

CO MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
ontusum ac laeum	14 75	pondus habet pyramidis quadrangulae formam; in inferiore parte conspicitur caput muliebre, in superiore ⍙	20
tritum	16 07	intra duas lunulas Δ	20*a*
lde laesum	16 74	E prominens	21
ullum laesum	24 8	ꟻ forma litterae digamma impressa	22
ene	34 165	Δ Λ E H forma rotunda, infra convexum, supra planum in area litterae exstant cf. Pinder und Friedländer, *Beiträge*.	23
aud male	32 67	H incisum	24
tritum	30 35	H incisum	24*a*
aullum laesum	31 28	H punctis redditum	24*b*
ttritum	30 5	H incisum	24*c*
alde laesum	25 2	H incisum	24*d*
aullum attritum	41 3	intra circ., qui est in area quad., conspicitur I inc.	25
é, ; c: Numeris expressae			
ene	21 67	П extans	26
ontusum	19 7	П extans	26*a*
esum	19 17	П extans	26*b*
ene	21 7	П extans	26*c*
aud male	23 1	Г; sub majore crure litt. punctum est impressum	26*d*
»	24 52	⊣П signa extant	27
»	38 7	II ⊢⊣ signa extant	28
esum	30 5	ПH‖‖	28*a*
aud male	42 17	Δ incusum	29
on male	34	Δ prominens	29*a*
?	50 54	⊢ Δ I cf. Boeckh. C. I. Gr. IV fasc. I n. 8536 d	29*b*
ontusionibus laes.	66 3	IΔ⊢ prominent signa	30
ic satis	97 5	ΔΔ incisa sunt signa	31
... contus. in media area perforat.	43 5	forma rotunda; margo paullo altior quam area;	31*a*
n area nonnullas depressiones habet i factas	87 4	sine inscriptione et signo.	31*b*
Delphinus.			
aud male	643	Delphinus; AИM	32
ptime	460	Delphinus; MNA	33
aullum attritum	469 70	Delphinus; sine inscriptione. Cf. Longpérier, Monum. ined. tom. IV Tab. XLV, 7.	33*a*
esum	453	Delphinus ·A·	33*b*
aud male	450	Delphinus; sine inscriptione	33*c*
ale	446	Delphinus; inscriptio contrita	33*d*
alde laesum	429	Delphinus; inscriptio non legitur	33*e*
alde laesum	427	Delphinus; inscriptio conspici non potest.	33*f*

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
75c	Stater		non nunciatum	eadem ut opinor
75d	?	aeneum	non indicatum	Pourtalès comes
75e	Tetarton		non nunciatum	Museum Hafniense
75f	»	aeneum	non nunciatum	biblioth. publ. Paris.
75g	Mina	plumbeum ut apparet	in Syria	biblioth. publ. Paris.
75h	Hemimnaeon	aeneum	in Syria	biblioth. publ. Paris.
75i	Tetarton?	plumbeum	Beryti anno 1794.	biblioth. publ. Paris.
76	Minae pondus	»	Athenis?	Merlin
77	Minae pondus	terrenum	Athenis	societ. arch. Athen.
77a	simile	»	»	societ. arch. Ath.
78	Hemimnaeon?	aeneum	Corcyrae	Museum hellenicum At
79	?	plumbeum	Piraeei	non nunciatum
80	?	»	Athenis	Lambrus
80a	?	»	non constat	societ. arch. Athen.
81	forma sive proplasma ponderis	ex creta factum	in Attica	Merlin

QUO MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
valde contusum	182	Amphora dimidia; sine inscriptione	41*a*
bene	236	Testudo, in cujus tergo monogramma stellae forma; TET.AP.TH	42
contusum	217 2	Testudo; ΔE.MO retrograde	43
attritum	226	Testudo; ΔE.MO retrograde	43*a*
paullum attritum	227	Testudo; sine inscriptione	43*b*
midia			
paullum attritum	119 77	Testudo dimidia HMIT.E.T AP.TON litterae circum testudinem scriptae	44
bene servatum	117 895	Testudo dimidia HMIT.E.TAP.TON	45
valde contusum	116 63	Testudo dimidia, HMIT	45*a*
paullum contusum	115 285	Testudo dimidia; H M / I T E	45*b*
detritum	114 45	Testudo dimidia, HMIT.ETA.PTON	45*c*
haud male	120 68	Testudo dimidia; ΔH.MO	46
contritum	119	Testudo dimidia; inscriptio non conspicua.	46*a*
coutusum	118 68	Testudo dimidia; sine inscriptione	46*b*
contusnm	117	Testudo dimidia; ΔEM[illegible]	46*c*
laesum in angulis	114 4	Testudo dimidia ΔEMO	46*d*
paullum laesum	113	Testudo dimidia; ΔH.MO	46*e*
attritum	110 7	Testudo dimidia; inscriptio non legitur	46*f*
paullum attritum	109 55	Testudo dimidia ΔH.MO	47
paullum attritum	109 7	Testudo dimidia ΔH.MO	47*a*
haud male	108 56	Testudo dimidia; H Δ / O M	48
valde laesum	100	Testudo dimidia Δ. M.	48*a*
genus			
haud male	157 2	Testudo; inscriptio non legitur	49
haud male	80 85	Testudo dimidia; sine inscriptione	50
bene	81 025	Testudo dimidia; sine inscriptione	50*a*
sic satis	78	Testudo dimidia; sine inscriptione	50*b*
attritum	77 75	Testudo dimidia; sine inscriptione	50*c*
concussum ac laes.	71	Testudo deformis; sine inscriptione	50*d*
paullum attritum	114 13	Intra lunulae cornua pentagramma in formam stellae; sine inscriptione	51
valde laesum	112 5	Lunula sine inscriptione	51*a*
in angulis contusum	82 53	Lunula; pentagramma in quadrato incuso	52
non male	82 4	Lunula; pentagramma in quadrato incuso	52*a*
attritum	88 4	Lunula; intra ejus cornua pentagramma	52*b*
haud male	81	eadem signa	52*c*

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
				Pondera r
82	Semuncia	plumbeum	Athenis	Postolacca
83	»	»	»	»
84	Uncia	»	in demo Attico qui olim Halimus, nunc Chasani appellatur	non constat
84*a*	»	»	non nunciatum	Societas archaeol. Ath.
84*b*	»	»	Athenis	Lafazanis
85	»	»	non nunciatum	Societ. archaeol. Ath.
86	Sextans	»	in insula Samo	Lafazanis
86*a*	»	»	Athenis	Polychronopulus
86*b*	»	»	»	Merlin
87	Quadrans	»	»	Polychronopulus
88	»	»	»	Museum reg. Berolinen
88*a*	Triens	»	»	Lafazanis
89	Quincunx	»	haud dubie Athen.	Societ. arch. Ath.
89*a*	Semis	»	Athenis	Museum regium Berol
90	Libra	»	»	»
90*a*	»	»	»	»
90*b*	»	»	»	Lambrus
90*c*	»	»	»	Museum regium Berol
90*d*	Bilibra	»	»	»

...VO MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
...ana in Graecia reperta			
...on male	13 601	forma rotunda, margo prominet; in area quinque puncta impressa, ⁘ et duae lineae angulum efficientes ⌞.	82
...on male	14 82	in altera area quadratum incusum, ex quo nota crucis instar prominet, in altera quadratum incusum sine nota.	83
...aullum attritum	25 58	A prominens ex area; alia ejusdem generis pondera enumerat Boeckh. cf. *Metrol. Unters.* p. 178, 179; Corp. inscr. gr. IV Fasc. I n. 8547.	84
...on male	25 6	pondus habet formam globuli dimidii, in cujus parte plana A incisum comparet, in parte concava haec duo signa : ΥΥ.	84*a*
...n medio locus depressus, ceter. bene	27 5	sine nota et inscriptione.	84*b*
...aud male	28 7	pondus est forma rotunda; in area flos duodecim foliis passis extat.	85
...paullum contusum	52 52	in area depressiore, quam margo est, B prominens	86
...non male	56 37	B paullum deforme	86*a*
...paullum contusum	61 37	B prominens. cf. Boeckh *Metr. Unter.* p. 175, 176; Corp. inscr. gr. IV Fasc. I 8548	86*b*
...contritum	69 45	Γ prominens. cf. Boeckh *Metr. Unter.* p. 178 Corp. inscr. gr. IV Fasc. I n. 8550 ss.	87
valde laesum; in area 5 foramina	64 8	margo prominens circumdat aream, in qua altera ex parte amphora conspicitur et ΤΡΙΘ:_ΚΙΟΝ; in altera caduceus alatus et ΙΤΑ_ΑΙ.ΚοΝ; de aliis ejusdem generis ponderibus cf. Secchi Campione d'antica bilibra Romana 1835 p. 27 Corp. inscr. gr. IV Fasc. I n. 8549, Bulletin arch. de l'Athenaeum franç. Mars 1856 p. 24.	88
non male	103 77	sine nota et inscriptione	88*a*
paullum laesum	123	in area quinque puncta ⁘	89
paullum contritum	147 1	sine nota et inscriptione; media pars, quae sine dubio perforata erat, refecta est.	89*a*
valde laesum et contusum	271 3	margo prominens circumdat aream, in qua, quid effictum fuerit, parum conspicuum est: fax aut palmae ramus? et ΛΕΙ_ΤΡΑ; in altera amphora et ΙΤΑ-ΑΙ-ΚΗ cf. Secchi Campione etc. p. 28 Corp. inscr. gr. IV Fasc. I n. 85 43.	90
attritum et in angulis laesum	318 7	in media area et in angulis hominis effigiei superior pars incusa est, sed parum conspicua.	90*a*
bene	323	forma rotunda, orbis instar; in media area manubrium sive umbo affixum est, ut commodius prehendere possis.	90*b*
laesum et contusum sed refectum	334 3	in area duo monogrammata paria incusa, quibus significari videtur μετρονόμων (cf. tabula).	90*c*
contusum	626	neque signum neque inscriptio conspicitur.	90*d*

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
90*e*	bilibra	plumbeum	nescio	Mus. Kircherian. Ro

Pondera Byzantin

	NOMEN	MATERIAM	UNDE PROVENERINT	POSSESSOREM
91	unciae duae	aeneum	non nunciatum	Lambrus
92	unciae sex	»	»	Lambrus
93	unciae duae	plumb.	Smyrnae	de Gonzenbach
94	»	aeneum	»	de Gonzenbach
95	uncia	plumb.	»	de Gonzenbach
96	unciae sex?	»	in insula Melo aut Cythno	Merlin
97	»	»	ibidem	Merlin
98	unciae octo?	»	ibidem	Merlin
98*a*	»	»	Smyrnae	de Gonzenbach

QUO MODO SERVATA SINT	QUID PENDANT	SIGNA, NOTAS, CETERA	
desum	602 35	in altera parte legitur: ΕΤΟΥϹ · Δ̄ · Ι– ΥΠΑΤΕΥΟΝΤΟϹ · Τ · ΙȣΚΛΑ– ΤΙΟΥϹΕΟΥ–ΗΡΟΥΙΤΑ–ΛΙΚοΝ. in altera: ΑΓΟΡΑΝΟ–ΜΟΥΝΤΟϹ–ΜΕΝΕ– ϹΘΕѠϹ ΧΡΗϹΤ–ȣΔΙΛΕΙΤΡΟΝ cf. Secchi Campione etc. p. 28. Corp. inscr. Gr. IV. fasc. I. n. 8544, praeterea cf. Garrucci, Piombi ant. Romae 1847.	90e
optime	54 17	globus, ex duabus sibi oppositis partibus obtusus; in orbe superiore legitur Γ° Β, in ambitu ΙѠΑΝΝΗ+. Litterae ex argento factae ponderi infixae sunt.	91
optime	164 23	eadem forma; litterae eodem modo infixae; legitur ✗ · ϛ.	92
paullum attritum	54 85	in altera parte monogramma bis repetitum, in altera duo orbes incusi, in quibus, ut Postolacca opinatur, prora conspicitur.	93
bene	70 345	intra coronam crux, sub cujus brachiis legitur Γ° Β.	94
haud male	34 72	litterae I N leviter incisae.	95
contusum	157 6	rota sex radiis instructa; in margine duo foramina.	96
contusum	166 5	rota vel discus vel patera, flore passis foliis et staminibus ornata, limbo circumdato; in area aversa inscriptio parum perspicua $\overset{\Delta\ \ O}{E}$; in margine foramen.	97
paullum attritum	206 9	eadem nota, sine limbo; inscriptio non jam comparet, in margine foramen.	98
paullum contusum	208 7	in area quadratum altissime incusum; sine signo et inscriptione.	98a

LA FINE DI EGISTO E CLITENNESTRA.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XV*)

I

Il vaso di cui imprendiamo ad illustrare il disegno ritratto sulla tav. XV dei Monumenti si è un' olla che fece parte della ricca raccolta di stoviglie ceretane acquistate poco fa dal sig. Castellani per buona fortuna della scienza, la quale fu arricchita di tante rappresentanze nuove ed importanti. Quest' olla, che ora si conserva a Vienna, sfortunatamente non è del tutto intera, talchè il godimento delle sue belle forme alquanto ne viene sturbato; eppure possiamo gratularci che i pochi pezzi mancanti nelle parti dipinte in nessun modo ne implicano la spiegazione e non ne alterano l' interesse.

La pittura a figure rosse di cui rimirasi adorno il vaso nero, non è notevole per la novità del soggetto nè ha quel vantaggio dubbioso di essere oscura. Anzi iscrizioni chiaramente apposte a tutte le cinque figure [1], di cui si compie la rappresentazione, non ci lasciano in dubbio nè sul mito stesso propostoci agli occhi nè sulla maniera in cui il pittore ha voluto effigiarlo. Da un canto però la mirabil bellezza del disegno e quasi la sublimità dell' invenzione, dall' altro la nobiltà del mito, che forse più di ogni altro mito antico ha grandi attrattive per il nostro sentimento, ed alcuni particolari della rappresentanza, che ci rendono più chiara l' interpretazione di alcuni altri monumenti — tutto ciò, per

[1] ΑΙΓΙΣΘΟΣ, ΟΡΕΣΤΕΣ, ΣΙΜƎΘΟSVϘΚ, ΚΛVΤΑΙΜΕΣΤΡΑ, ΘΑΛΘΥΒΙΟΣ.

dirlo fin da principio in una parola, forma lo speciale merito del vaso in discorso.

Abbiamo dunque da ravvisare una scena di quel grande dramma e di quella funesta catena di disastri ed enormità che rovinarono l'antica casa degli Atridi [1], cioè Oreste che vendica l'ombra del suo padre uccidendo Egisto, drudo della sua madre Clitennestra. Costui, distinto qual sovrano da una fascia, che cingegli la ricca chioma, occupa quel trono reale, ch' egli usurpò insieme colla signoria di Argos dopo la barbara uccisione di Agamennone. Oreste gli si è avvicinato a grandi passi, quali palesano l'energia dell'assalto, ed impugnatì fortemente sulla nuca i suoi capelli lo ha percosso colla spada di due colpi letali nel petto nudo. La rapidità dell' attacco, improvvisamente fatto in un momento in cui Egisto era sprovvisto di armi, gli ha tolto ogni speranza di soccorso ed ogni efficacia di difesa. Ond' è che la resistenza instintiva nè abile nè idonea, la quale egli oppone nel dolore della morte vicina, cercando con mani e piedi a respingere il suo avversario, non ha avuto altra conseguenza che la miserabile situazione, in cui lo veggiamo sul trono mezzo seduto mezzo rovesciato. Vedesi chiaramente che Oreste, il quale sta sul punto di applicargli nel fianco una terza percossa, riuscirà presto a torgli pienamente la vita, la quale dagli occhi illanguiditi pare di già che gli svanisca.

Quantunque questa scena sembri debba essere il soggetto principale del dipinto, pure siccome non eccita nella fantasia idee di altre conseguenze per il suo carattere di avvenimento quasi del tutto compito, vien sorpassata da un' altra, che maggiormente interessa lo spettatore occupando tutta la sua immaginazione. Nell'

[1] Δαιμονᾷ κακῶν, come dice Eschilo, *saevam Pelopis domum*, come dice Orazio.

altro lato del vaso scorgesi Clitennestra, la quale, eccitata dai gridi di Egisto, ha presa con ambedue le mani una bipenne, inoltrandosi con essa verso di lui per recargli ajuto. In fatto nella velocità dei suoi passi e nella smania di soccorrerlo, che ci accennano le sue labbra aperte e la mossa del suo capo fortemente inchinato in avanti, certo essa minaccerebbe la vita del suo figlio, se Taltibio [1], il vecchio araldo di Agamennone, conosciuta a colpo d'occhio tutta l'orridezza che si prepara, non le fosse accorso indietro e le afferrasse lo strumento pericoloso [2]. Anzi poichè da questo atto non si conosce con certezza chi di loro riuscirà a tener l'arma, o Clitennestra o Taltibio, il pittore per diminuire il pericolo, ha posto con un maestrevole artificio fra le figure di Clitennestra e Oreste quella di Crisotemide [3]. Chè costei

[1] Fin qui si conosceva per quanto io sappia, soltanto una rappresentazione di Taltibio, egualmente dichiarata da un' iscrizione, ed importante per la veneranda antichità del monumento, dico il celebre rilievo da Samotrace che ora si conserva nel Louvre a Parigi. Ivi egli sta col Kerykeion dietro del suo padrone Agamennone. V. Millingen *Uned. monum.* II 1, Tischbein *Homer* IX 1, Clarac *mus. de sculpt.* pl. 116, Böttiger *Amalthea* III p. 35, Annali dell' Inst. 1829 Agg. C, Müller *W.* I 11, 39, Overbeck *Gesch. der griech. Plastik* p. 137. Sull' iscrizione tratta Boeckh corp. *inscript.* I. p. 155 n. 40.

[2] Dictys Cret. VI 2 e Nicolaus Damascenus *fragm.* 34 (Müller *fragm. hist.* III p. 374) ci hanno conservato una singolare versione del mito di Oreste, narrando che Taltibio salvò Oreste fanciullo, quando Egisto lo volle uccidere dopo che avea ucciso il suo padre. Secondo Sofocle Electr. 296 ciò fu merito di Elettra, ossia del pedagogo secondo Euripide Electr. 540 o della sua nutrice secondo gli altri poeti. Taltibio separa pure Ettore ed Aiace nel noto loro duello presso Omero Iliad. VII 274. V. Matranga *anecdot.* I p. 75 ad Iliad. VII 73.

[3] La quale apparisce indubitatamente qui per la prima volta nei monumenti superstiti, giacchè le opinioni di coloro che vollero ravvisarla altrove, furono o apertamente false, ovvero vaghe per mancanza di attributi ed iscrizioni. Raoul-Rochette *Mon. inéd.* p. 161, Overbeck *Heroengal.* p. 699, Rathgeber *Encyklopaedie von Ersch u. Gruber s. v. Orestes* p. 111.

spaventata e timida, lo che ben convien alla tenerezza del suo carattere, come ce lo mostra Sofocle nell'Elettra, pure quasi si prepara ad intervenire e col suo spavento potrebbe destare in Clitennestra la giusta idea del suo orribile proposito. Inoltre Oreste già avvertito di ciò che accade dietro di lui, rivolge il capo verso la madre, il chè fa prevedere ch'egli dirigerà tosto anco verso di lei la spada, con cui orora toglie la vita ad Egisto, e così la fantasia di chi osserva attentamente la composizione, s'investe di una lunga serie di sciagure che seguiranno.

In somma veggiamo che tutta l'azione ritratta ha un tale assieme da farci meravigliare di vederla divisa e quasi tagliata in due parti. Poichè essendo il dipinto del nostro vaso spartito su ambedue i fianchi, Oreste con Egisto e Crisotemide si scorgono, separati da Clitennestra e Taltibio, sul lato principale, che gode di un campo più largo, ed oltracciò vien distinto da un fregio di ornati.

Non mancherà forse chi vorrebbe vedere in ciò piuttosto un merito che un difetto artistico, rilevando che pure da questa separazione, che produce l'idea di lontananza, sia stata temperata dal pittore la mostruosità dell'uccisione del proprio figlio. Ma tal precauzione sarebbe almeno soverchia attesi quei sottili temperamenti contenuti nella rappresentanza stessa. Io dal mio canto preferirei lodare la sottigliezza, con cui le due scene esteriormente separate da un caso poco favorevole, sono connesse insieme per più di un vincolo interno. Imperocchè come dall'una parte la direzione delle figure di Clitennestra e Taltibio, volte a dritta entrambe, indica una continuazione in avanti e fuori del campo, dove sono rinchiuse, così dall'altra la direzione del capo di Oreste e di più tutta la figu-

ra di Crisotemide, colla quale mai una composizione potrebbe chiudersi, spingono lo sguardo indietro, in maniera che ne rinasce quasi un equilibrio delle due parti sgiunte l'una dall'altra, che quasi ci costringe ad immaginarle come una scena unica.

Tale intelligenza e l'ingegno artistico poi di tutti i concetti e la vivacità di parecchi tratti caratteristici — mi limiterò ad accennare solo alla faccia moribonda di Egisto, alle braccia vecchie dell'araldo [1] ed alle forme tenui della paurosa Crisotemide — danno alla composizione tali pregi che ci duole di vederli comparire in un disegno non egualmente corretto e pei ristretti mezzi d'espressione, di cui può disporre quella pittura vasculare, che puranche nel suo maggior sviluppo è l'arte di artigiani. Infatto un artista d'oggidì, buon comprenditore dell'arte antica, che pienamente volesse entrare nello spirito di questa composizione, trasportandola nell' armonia di un disegno perfetto, non v'ha dubbio che relativamente con pochi cambiamenti potrebbe stabilirne un capo d'arte proprio stupendo.

Che questi elogi della nostra pittura non siano vani o mal fondati, apparisce con evidenza, se la paragoniamo con un altro dipinto di un'olla berolinese, ov'è effigiato il soggetto medesimo [2]. Ivi Egisto è assiso sopra una sedia simile a quella del nostro dipinto, inerme del tutto e come in festa cinto di una corona [3]. Da manca cammina Oreste, pienamente armato quasi per una battaglia, il quale afferrato Egisto pel capo, lo in-

[1] I muscoli meno importanti delle braccia e delle gambe sono indicati in colore rosso scuro.

[2] Gerhard *Etruskische und Campanische Vasenb. Taf.* XXIV, Annali 1853 Tav. d'agg. H, Overbeck *Heroengal.* XXVIII 10, Welcker *Alte Denkm.* V p. 297.

[3] Gerhard l. l. p. 35 n. 8 e 9 cita a bel posto Hom. Odiss. III 273, Eurip. *Electra* 782, 789

veste colla spada che ha spinta già nel petto di lui sicchè ne gronda il sangue. Egli è tutto immerso nell'atto di vendetta, nel quale non si accorge del pericolo, che dietro gli sovrasta, cioè la sua madre che accorre brandendo con tutta la forza possibile la bipenne per colpirlo; mentre a destra sopragiunge Elettra, presa di orrore, e stende il braccio per avvertire il fratello.

L'esecuzione però di questa pittura, insigne per la somma diligenza in tutti i dettagli, quanto più si spicca dalla gran massa dei vasellami dipinti ed accenna al colmo della tecnica della pittura vasculare, tanto più si deve deplorare la spensieratezza del pittore, il quale esaggerando imprudentemente la situazione, ne rappresentò invece della morte di Egisto quasi quasi direi quella di Oreste [1]. Giacchè egli rappresentandoci l'ascia imbrandita da Clitennestra così vicina al capo di Oreste ci offrì l'orrendo spettacolo di un figlio assalito dalla madre con tant' impeto, che la fantasia di ciascheduno aspetta subito un colpo micidiale. Mentrechè Elettra, la sola che ajutare potrebbe, sembra essere troppo lontana e non fa altro che stendere il braccio. Queste inconvenienze, le quali fecero per un momento supporre all'editore primo del vaso [2] che per negligenza fossero scambiati i nomi ascritti alle figure di Elettra e Clitennestra — conghiettura però alla quale egli stesso vide di dover rinunciare in seguito di validi argomenti — queste inconvenienze, dico, trovarono una difesa ossia una spiegazione molto apprezzabile per il sentimento sottile e delicato, in essa contenuto.

Disse il Jahn [3] doversi immaginare che Cliten-

[1] Critica che in maniera molto più severa fu esercitata dal Welcker Annali 1853 p. 272.

[2] Gerhard l. l. p. 36 n. 11.

[3] Otto Jahn *Archaeolog. Zeitung* 1860 p. 43. V. Eschil. *Choeph.* 984.

nestra soccorrendo allo sposo al primo grido di lui, ignori chi sia il suo assalitore, per non averne ancora distinto la faccia — tutto ciò affatto in analogia colla scena descritta da Eschilo nelle Choefori. Respinta in tal guisa l'idea di un' intenzione snaturata nell'animo di Clitennestra, la figura di Elettra secondo l'interpretazione del Jahn riceve un significato molto più rilevante. Vale a dire che essa, mentre nell' ansietà di quel terribile momento si pone una mano sul capo con un gesto di terrore e di dolore subitaneo, coll'altra stesa avverte il suo fratello ossia Clitennestra del pericolo imminente, cioè chiamandolo a nome. E Clitennestra udito il nome del suo figlio lascierà cadere dalle braccia rese a quel nome deboli la scure micidiale. Aggiunge il Jahn, aver Polyido preparato nell' istessa maniera la catastrofe della sua Ifigenia nel momento che questa doveva sacrificarlo.

Ma quantunque ingegnosa sia codesta spiegazione e per quanto giustamente venga in essa riprodotto il significato in particolare della figura di Elettra, tuttavia temo che con essa si attribuisca al pittore una finezza, che egli non avea ideata. La faccia di Elettra non è quella di una che grida ajuto, tratto tanto necessario per il comprendimento quanto facile da esprimersi puranche coi semplici mezzi dell' arte vasculare e che certamente non avrebbe trascurato colui, che seppe immaginare, sebbene dopo un originale poetico, un concetto così fino. E se davvero il pittore volle effigiare ciò che il Jahn crede vedervi, perchè, domandiamo, porre la figura di Clitennestra a quella di Oreste in tal vicinanza, quale neppure dalle leggi della simmetria era commandata, perchè non dare l'ascia nelle mani di essa in una posizione meno rischiosa? In somma tutto il concetto, ravvisato dal Jahn, si trova se non in contraddizione,

pure in grande distanza dall' esecuzione. Neppure credo che abbia alcun valore ciò che forse taluno potrebbe addurre per iscusare l'accennata esaggerazione della scena, il dire cioè che Oreste mirasi guarantito dalla sua completa armatura e che la bipenne è imbrandita da Clitennestra in modo da escludere la forza di un colpo letale. Il pittore immaginando il mito affatto semplicemente non giunse alla riflessione, se fosse ben fatto di far Oreste assalito dalla sua madre. Gli parve cosa naturale, che Clitennestra soccorresse ad Egisto con tutta la veemenza del suo carattere [1], ed ei credette un fatto del quale niuno potesse dubitare, che Oreste togliesse la vita anco alla sua madre. Siccome spesso nella vita i più felici ed i più terribili casi seguono l'uno sopra l'altro con incredibile velocità, in egual effetto volle il pittore senz'altro eccitare l'immaginazione, che Oreste, avvertito da Elettra, si rivolgesse in tempo, per aggiungere alla morte di Egisto subito quella della sua madre.

Ma la nobile superiorità del vaso nostro pare possa sostenere ogni confronto. Pur un altro quadro vasculare [2], che presenta lo stesso mito, illustrato dal sommo Welcker e da lui assai lodato, sembra perdere il suo valore. Evvi il gruppo di Oreste ed Egisto egualmente circondato da due figure; a sinistra cioè sta Pilade [3] appuntando la destra al fianco ed appoggiandosi colla si-

[1] Potrebbe citarsi quella pittura, in cui Clitennestra sola secondo l' interpretazione del Welcker uccide il marito, Cassandra e sette uomini v. Philostr. sen. II. 10.

[2] Monumenti dell'Inst. V tav. 56, Welcker *Alt. Denkm.* V Taf. XVIII.

[3] Egli è barbato come uno dei Dioscuri sulla cassa di Cipselo Paus. V 19, 1 e come Piritoo in una rappresentanza vasculare, che mostra Teseo imberbe Mon. dell' Inst. I 55. Pure nella celebre patera del Sosias Achille mirasi imberbe, Patroclo barbato v. Mon. dell'Instit. I 24, 25, Gerhard *Trinkschalen* Taf. VII, Müller *W.* I 45, 210, Overbeck *Heroeng.* XV 5.

nistra su di una lancia « come spettatore attento, ma tranquillo e sicuro dell' esito », dalla destra accorre una donna che solleva con tutta forza la bipenne. Il Welcker volle riconoscere in essa Elettra, che si unisce al fratello per trucidare Egisto e con dispiacere soltanto mi allontano da questa spiegazione, la quale è forse più conforme al modo di sentire moderno.

Ma per cominciare da un argomento fornito dalla rappresentanza stessa, diremo che tutta la mossa di questa figura, certamente la direzione della sua faccia non è contro Egisto ma contro Oreste. Non conosciamo poi fra le rappresentazioni artistiche di questa scena verun esempio, che chiaramente ci presenti Elettra partecipare in cotal guisa alla fine di Egisto [1]. Nè le tradizioni dei poeti tragici danno alcun dritto a siffatta supposizione. Egli è vero che appo Sofocle [2] per un tratto di tempo essa concepisce l'intenzione di uccidere Egisto ella sola, ma solamente nella disperazione di credere il suo fratello morto. Poichè questi comparì e si accinse a compiere la vendetta, bastando all' impresa egli solo, il concorso di Elettra sarebbe stato un

[1] Per esempio quella figura muliebre nel rilievo del palazzo Lezzani, pria Circi, che generalmente si crede essere Elettra, non è altra che una partigiana di Egisto, come vedremo in appresso.

[2] Sophoc. *Electra* v. 951-952:

ἐγὼ δ' ἕως μὲν τὸν κασίγνητον βίῳ
θάλλοντ' ἔτ' εἰσήκουον, εἶχον ἐλπίδας
φόνου ποτ' αὐτὸν πράκτορ' ἵξεσθαι πατρός.
νῦν δ' ἡνίκ' οὐκέτ' ἔστιν, ἐς σὲ δὴ βλέπω,
ὅπως τὸν αὐτόχειρα πατρῴου φόνου
ξὺν τῇδ' ἀδελφῇ μὴ κατοκνήσεις κτανεῖν
Αἴγισθον.

v. 1019 Ἀλλ' αὐτόχειρί μοι μόνῃ τε δραστέον
τοὔργον τόδ'· οὐ γὰρ δὴ κενόν γ' ἀφήσομεν

inutile esagerazione e falsificazione del suo carattere [1]. Al contrario l'ascia si è proprio l'istrumento di cui sempre suol servirsi Clitennestra [2]. Con esso uccise il suo marito e Cassandra [3], esso chiede presso Eschilo per soccorrere Egisto [4], ed esso imbrandisce — argomento ben forte e forse il più stringente — in quelle due pitture fornite da iscrizioni che ora esaminammo. Laonde seguendo il metodo unicamente prescritto nella scienza, se dobbiamo procedere dal sicuro ed indubitato all'incerto, non abbiamo parmi il dritto di dare a questa figura altro nome che quello di Clitennestra [5]. E non fa d'uopo poscia di perdere una parola per dimostrare, quanto di merito scapiti con ciò la composizione.

Pertanto il pregio che anco questi confronti accrescono al vaso nostro, richiede la ricerca della fonte poetica, a cui debba riferirsi la rappresentazione. Fi-

[1] Presso Euripide *Electra* 1224 Elettra stessa afferra la spada, ma solo per eccitare Oreste che esita a compiere il parricidio:

ἐγὼ δέ γ' ἐπεκέλευσά σοι
ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα,

colle quali parole non sono in contraddizione i versi 275-281.

[2] Così dice Sofocle nell' Elettra v. 99 Σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει e nella stessa tragedia v. 484 ἁ παλαία χαλκόπληκτος ἀμφήκης γένυς, ἅ νιν κατέπεφνεν ed Euripide nella tragedia omonima v. 279 ταὐτῷ γε πελέκει, τῷ πατὴρ ἀπώλετο v. 1160. Aristofane poi *Thesmoph.* 560 allude a questo genere di morte dicendo: οὐδ' ὡς τὸν ἄνδρα τῷ πελέκει γυνὴ κατεσπόδησεν, lo che spiega lo Scoliasta τοῦτο διὰ τὴν Κλυταιμνήστραν, οὐκ ἀπὸ ἱστορίας Lykophron *Cassandra* v. 1105 τυπεὶς σκεπάρνῳ κόγχον εὐθήκτῳ μέσον. Schol. in Horatii Serm. I 1, 100 *maritum securi percussit*, Senec. *Agam.* 45 *divisum gravi ictu bipennis regium video caput*, v. 889 *armat bipenni Tyndaris dextram furens* V. Achilles Tat. I 8 e molti altri scrittori che ci narrano lo stesso.

[3] Pindar *Pyth.* XI 20 Κασσάνδραν πολιῷ χαλκῷ σὺν Ἀγαμεμνονίᾳ ψυχᾷ πόρευσ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὔσκιον νηλὴς γυνή. Lykophron *Cassandra* 1109 Χαλυβδικῷ κνώδοντι, ciò che Tzetzes schol. in Lyk. spiega per la parola πέλεκει. Philostr. senior. imag. II 10.

[4] Agam. *Choeph.* 889 δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος.

[5] Ciò fece il Braun già prima del Welcker Bullett. 1851 p. 55.

nora si è creduto che le raffigurazioni dell'Orestia con poche eccezioni derivino dalla poesia drammatica [1], a cui senza dubbio appartiene il merito di aver sviluppato propriamente le avventure di Oreste; e segnatamente si rilevava che in tutto il ciclo di rappresentazioni vasculari riferibili al mito di Oreste non si conosce verun dipinto dell'epoca antica con figure nere. Pur tuttavolta un esame più speciale dei dipinti vasculari colla fine di Egisto insegna ch'essi si scostano in più di un punto essenziale dalle scene corrispondenti dei drammi superstiti e che in conseguenza l'idea di ravvisarvi espressi originali tragici, viene piuttosto rispinta [2]. Specialmente il nostro vaso, in cui manca Elettra, sconosciuta ad Omero [3], ed in luogo di essa apparisce Crisotemide, la qual Omero mentova espressamente, in cui poi Taltibio ha un posto speciale, personaggio epico per quanto io mi sappia e non mai tragico — il nostro vaso, dico, dee eccitare dubbi gravi, se davvero questa opinione possa dirsi verisimile. Quando un tempo conosceremo più rappresentanze di questo mito, allora potrà forse decidersi ciò che adesso

[1] p. e. Overbeck *Heroeng*. p. 677, Raoul-Roch. *mon. inéd*. p. 115, 142 seg.

[2] Gerhard l. l. p. 35 ed Overbeck l. l. p. 696 hanno già toccato alcune delle accennate differenze.

[3] Omero Il. IX 144 e 266 conosce tre figlie di Agamennone:

Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα

Pare che già Ξάνθος, antecessore di Stesicoro, abbia sostituito a Laodice Elettra. Aelian. *V. H.* IV 26 Ξάνθος ὁ ποιητὴς τῶν μελῶν — λέγει (vale a dire nella sua Orestia Athen. XII 513 A, Bergk *lyr. gr.* p. 739) τὴν Ἠλέκτραν τοῦ Ἀγαμέμνονος οὐ τοῦτο ἔχειν τοὔνομα πρῶτον, ἀλλὰ Λαοδίκην· — ἄλεκτρον οὖσαν καὶ καταγηρῶσαν παρθένον Ἀργεῖοι Ἠλέκτραν ἐκάλεσαν διὰ τὸ ἀμοιρεῖν ἀνδρὸς καὶ μὴ πεπειρᾶσθαι λέκτρου. All'incontro Didymo ci tramanda nei *Schol. ad Hom. Il.* IX 144 che i tragici poeti furono i primi ad introdurre Elettra nel mito. Eustathius *ad Hom. Iliad.* p. 742, 50 etc.

deve riguardarsi incerto, e che una ricerca prematura facilmente potrebbe se non oscurare, almeno non ischiarire [1].

II.

Di altro genere e puranco di altra epoca è la rappresentazione che per l'affinità dell'obbietto vedesi pubblicato sulla stessa tavola dei monumenti sovra il vaso di cui trattammo finadora.

Fu questo rilievo già conosciuto pria ed anco edito più volte [2], ma in maniera inesatta ed incompleta, di modo che una nuova pubblicazione più accurata deve essere gradita assai a quei stessi che già conoscono il monumento. Il rilievo che formò un tempo il lato d'innanzi di un sarcofago [3], è rotto in alcune parti, ma ben conservato, talchè non si stimò bisogno di ristaurare quei piccoli pezzetti che vi mancano qua e là

[1] Conosciamo anco un quarto vaso colla rappresentazione della morte di Egisto, ma soltanto da una descrizione. Gerhard Rapp. Volc. n. 417, *Mus. Etr. du prince de Canino* p. 110 n. 1186, De Witte *Cat. Etr.* n. 115, Overbeck *Heroengal.* p. 695. « *A l'extérieur d'un côté un homme* (*Egisto*) *est renversé par un adolescent* (*Oreste*) *furieux qui d'une main le retient par les cheveux, et de l'autre lève l'épée, pour le percer* : *une matrone drapée* (nutrice di Oreste?) *retient l'epée* ; *une autre femme plus jeune* (Clitennestra) *accourt avec une espèce de massue dans la main droite*; *près de l'homme renversé un adolescent* (Pilade) *encourage par ses gestes le meurtrier à accomplir sa vengeance.* » Non ho potuto investigare ove oggi si trovi questo vaso il qual è importante pure per l'iscrizione del pittore ΧΑΧΡΥΛΙΟΝ ΕΠΟΙΕΣΕΝ. Brunn *Künstlerg.* II p. 702.

[2] Visconti Mus. Piocl. V tav. d'agg. A n. 6, Millin *gal. myth.* 165, 617, Overbeck *Heroeng.* *XXVIII* n. 9, Guigniaut *Rel. de l'ant.* Pl. 237 n. 831.

[3] Esso è lungo 2, 37, alto 0,50 met. e per quanto vedo, di marmo italico.

senza offendere lo sguardo in nessun modo [1]. Si credette sparito da alcuni dotti, ma si ammira ancora nel cortile del palazzo Lezzani (pria Circi) nella Pedacchia ov' è incastrato nel muro [2].

La composizione del rilievo come quella di tanti altri che adornano sarcofaghi romani, si divide distintamente in due scene separate [3]: vi veggiamo cioè la fine di Egisto nell'una parte e quella di Clitennestra nell'altra, ed in ambedue Oreste è l'uccisore. È vero che alcuni vollero le due scene simultanee ed attribuirono perciò la morte di Clitennestra ad Oreste, quella di Egisto a Pilade. Ma siccome la partecipazione di Pilade nell'eseguire i comandi di vendetta dati da Apolline ad Oreste manca di fondamento nelle tradizioni più antiche [4], così dee abbandonarsi questa opinione,

[1] Di ristauro moderno è soltanto il braccio destro di Oreste ed il braccio sinistro di Clitennestra nel gruppo a destra del rilievo. Cosa strana è che le indicazioni dello Zoega siano in questa circostanza inesatte.

[2] Ha ricevuto soltanto un altro posto, perchè Visconti e Zoega lo videro nel secondo piano del palazzo.

[3] Bisognerebbe molto tempo e molto spazio per riprodurre e confutare le diverse spiegazioni del rilievo, cosa che per di più sarebbe inutile, posando esse tutte su pubblicazioni inesatte e false. La più gran parte di esse diverrà di niun valore per chi esaminerà attentamente la nuova incisione, la quale si è fatta con somma accuratezza da una fotografia ed un disegno che fu riveduto da me in tutti i suoi dettagli. Basta dunque l'enumerare coloro che trattarono sul rilievo in discorso: Visconti Mus. Piocl. V p. 269, Millin *gal. myth.* p. 272, Raoul-Roch. p. 146, Zoega in Welcker *Zeitschr.* p. 444. Feuerbach *Vatic. Ap.* p. 316, Rathgeber p. 114, Gerhard *Etr. und Camp. Vaseng.* p. 35, Overbeck *Heroeng.* p. 698, Stephani *Compte-rendu* 1864 p. 181 n. 4.

[4] Gerhard p. 36 n. 47 dice benissimo, che nelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide, Pilade, quantunque sia amico intimo, lascia ad Oreste solo compiere i fatti decisivi; come neppure Iolao o Piritoo partecipano nei lavori, che intraprendono Ercole o Teseo. E coi tragici concordano in ciò quasi tutti i mitografi antichi. Nè l'armonia di tante testimonianze vien turbata dalle parole di Proclo (Welcker *ep.*

la quale inoltre reca inciampi assai difficili da superare alla spiegazione di alcune figure del rilievo.

Adunque presso a poco nel mezzo scorgiamo Egisto ornato dalla benda reale sedente su di un grande trono e poggiante i piedi sovra di uno sgabello. Oreste lo assale colla spada afferrandolo fortemente per la chioma [1] ed ha posto il piede su una gamba di lui, forse per dar all' assalto più energia e certo lo fa con isdegno. Egisto è privo di armi, ma pure, dotato dalla piena forza virile, alla quale accennano le forme gagliarde della sua figura, potrebbe più vigorosamente resistere all' attacco, se la sinderesi, chiaramente espressa nella sua faccia paurosa, non gli turbasse la presenza di spirito e lo facesse aspettare anzi che combattere il colpo dalla mano di Oreste. Una furia [2] col flagello si accosta di dietro ad Oreste quasi per sollecitarlo all'im-

Cykl. II p. 541): Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία. Crederei poi fittizio ciò che narra lo scoliasta *Schol. in Aristoph. Nub.* 623: κατὰ πόλιν ἔπεμπον τοὺς θύσοντας καὶ συνεδρεύσοντας· καὶ ἦσαν οἱ πεμπόμενοι Πυλαγόραι καὶ ἱερομνήμονες· λέγουσι δὲ ὅτι Πυλάδης πρῶτος ἐκρίθη ἐπὶ τῷ Κλυταιμνήστρας φόνῳ καὶ ἐξ αὐτοῦ τὸ ὄνομα σχεῖν τὸν τόπον etc., se altronde non venisse confermato. Luciano Amor. 47 dice: ἀμφότεροι (sc. Oreste e Pilade) Κλυταιμνήστραν ἀνῄρουν ὡς Ἀγαμέμνονος παῖδες, ὑπ' ἀμφοῖν Αἴγισθος ἐφονεύετο. Si è da credere che la romanzesca sentimentalità dei bassi tempi vie più aumentando ed adornando l'amicizia dei due eroi non potè dispensarsi da far partecipare Pilade pure nell' uccidere Clitennestra ed Egisto. Si confronti Luciano de domo 23.

[1] Questa mossa è tanto stereotipa nell' arte greca quanto naturale negli omicidi. Si confrontino soltanto Mon. dell' inst. II 9, II 59, 5, V 2, V 23, VI 31, 32.

[2] Idea strana alla mitologia più antica ed apertamente di origine recente. Giova allegare Antipater Sidonius (*Analect.* II p. 27 ep. XXVIII, Iacobs *Anth. Pal.* VIII 745)

Οὐδὲ γὰρ ὁ προπάροιθε κανὼν Αἴγισθος ἄοιδον
ὄμμα μελαμπέπλων ἔκφυγεν Εὐμενίδων.

Mythogr. lat. ed. Bode I 147 quum matrem et Aegisthum occidisset, insanivit.

presa, dando così ad essa l'idea di punizione divina. A questa figura corrisponde dall' altra parte del gruppo una donna, la quale camminando da destra alza in grande agitazione di animo e per mancanza di armi uno sgabello [1], non già contro di Egisto, come alcuni credettero, ma in favore di lui, giacchè il suo sguardo e tutta la movenza del suo corpo è diretta verso Oreste. Nè Elettra quindi nè Clitennestra, la quale vedremo altrimenti atteggiata nell' altra parte del rilievo, dovrà riconoscersi in questa figura, ma forse una partigiana di Egisto. Pilade poi, riconoscibile per la sua piena somiglianza con Oreste, assiste alla scena in atto di somma attenzione e pronto a sopraggiungere nel caso, che il combattimento divenisse pericoloso all' amico. Al suo fianco sta Elettra anch' essa spettatrice ed esprimendo col gesto delle mani alzate quel tumulto di terrore e di gioja cagionatole dalla natura dell' avvenimento.

Dall' altra parte Oreste ha tolto all' improvviso la sua madre ed atterratala preme il ginocchio sopra una gamba di lei. Egli l'afferra per i capelli colla sinistra [2] ed è in procinto di eseguire colla destra il parricidio fatale. Non bada a quel servo ignudo, che gli sta di fronte difendendo Clitennestra con un vaso, nè s'occupa della sua nutrice [3], la quale in somma angustia gli sta indietro e affettuosamente colle mani cerca a

[1] Tali armi inconsuete eccitano l'idea di una straordinaria passione. Similmente in quel magnifico vaso di Pesto (Mon. dell' inst. VIII 10) i diversi utensili che Ercole ha gettato nel fuoco, accennano al terribile furore dell' eroe.

[2] In eguale azione lo mostrano anche le rappresentanze di due specchi Gerhard *Etrusk. Spieg.* II 237, 238.

[3] La quale ebbe diversi nomi, forse per ragioni metriche. Pindaro *Pyth.* XI 25 la chiama Arsinoe, Ferecide *frag.* 96 e Stesicoro (*schol. Aesch. Choëph.* 733) Laodamia, Eschilo *Choëph.* 731 Kilissa.

ritenerlo: sembra spinto al fatale delitto, quantunque ne presenta la sciagura che in conseguenza di esso contristerà la sua vita. E già, quasi come il fulmine tiene dietro al baleno, una furia sorge sopra della madre infelice per cominciare colla sferza brandita l'opera della punizione. E due altre furie [1] colla face e col flagello stanno a destra ed a sinistra in posa grave e tranquilla. Queste « antiche figlie della notte » stanno in guardia, affinchè il parricida loro non possa fuggire e fanno intendere che tutto ciò, che qui accade sotto i loro occhi, è sottoposto al loro dominio — pensiero degno di un vero artista ed incontrastabilmente proprio o a quello che eseguì il rilievo, o a colui che prima adattò la rappresentanza ad un sarcofago.

Imperciocchè almeno i due gruppi primarii del rilievo appartengono al parer mio ad un originale anteriore all' epoca del sarcofago. Anzi i vari costumi greci delle figure e poi la semplice naturalezza e moderazione con cui vengono rappresentate quelle azioni tanto facili ad esagerarsi, pare che ci palesino un originale greco. La circostanza poi, che le altre figure della composizione svelano una povertà di idee artistiche, sarebbe quasi la prova di questa opinione. Così quelle due persone che recano ajuto ad Egisto ed a Clitennestra, hanno affatto il medesimo movimento, nè fa un bell' effetto la piena simmetria che apparisce in quelle due figure muliebri che circondano il gruppo di Oreste

[1] Queste due figure non furono vedute dal Visconti nè dallo Zoega; tuttavia videro nella furia a destra del sarcofago quella sferza abbassata e questi la suppose coda di un serpente, l'altro la credette nastro di guirlanda tenuta da un' Ora. Ma come ambedue le figure sono antiche e non furono mai separate dal rilievo, non saprei spiegare queste osservazioni dello Zoega e del Visconti se non supponendo, che quelle figure fossero state un tempo coperte da calce, il che sembra indicare ancora il loro colore biancastro.

ed Egisto. E le figure di Elettra e Pilade, le quali sono atteggiate tutte e due nell' istessa mossa e mancano di un contraposto nell'altra parte, servono principalmente ad empire lo spazio, che avanzava a sinistra, dapoichè le due scene principali furono inesattamente scompartite nel campo del rilievo. Inoltre l'artista, a mio credere, più per soddisfare all'armonia dei lineamenti della composizione che per una ragione intrinseca, ha dato alle loro gambe quell'attitudine strana, che desta l'idea quasichè volessero fuggire. Lo scudo infine che vedesi a terra dietro Oreste, e quel paniere ai piedi di Elettra, il quale accenna forse che la scena accade in casa, sono cose se anche non inconvenienti , pure meramente riempitive.

Con tutto ciò non si detrae la lode dovuta all' esecutore del rilievo, val a dir ch' egli ebbe un comprendimento della composizione da lui copiata , quale non troppo spesso si riscontra nella gran massa di quei lavori dozzinali. Un tratto specialmente lo manifesta , per sè poco apparente, ma di qualche importanza per l'insieme. Ad impedire che la composizione sconnetta, dove le due parti di essa si riscontrano insieme nelle loro estremità centrali, egli ha rappresentato la nutrice di Oreste colla testa rivoltata alla catastrofe di Egisto — il qual atteggiamento mentre forma un legame delle due scene, è pure un gesto naturale di orrore pel parricidio che sta per compiere Oreste. Anche l'esecuzione esteriore dell'opera, corretta nell' insieme ed eguale, ci reca una favorevole idea dell' artefice e ci rimanda certamente ai migliori tempi dell'arte romana, direi incirca all'epoca di Adriano.

A fissare appunto questo tempo son indotto da una mia osservazione, che forse non sembrerà indegna di un esame a chi conosce quanto vaga e scura fin qui è la

cronologia dei sarcofaghi romani. Insieme e solo con quel rilievo si è conservato nello stesso cortile del palazzo Lezzani un sarcofago, il quale sebbene sia mal conservato e mostri un lavoro piuttosto rozzo, tuttavia fu stimato degno di essere pubblicato sulla stessa tavola dei monumenti [1]. Il suo rilievo riproduce al parer mio le sculture del noto fregio proveniente dal foro Trajano, di cui due frazioni [2] ben conservate si ammirano oggi esposte nel museo Lateranense, alcune altre però vedonsi, se non m'inganno murate all'estremo della torre Neroniana. Due putti, terminati al disotto bizzarramente in grandi rabeschi, sono a destra ed a sinistra di quel sarcofago ripetuti simmetricamente ed essi rovesciano del liquore in una patera, abbeverandone due grifi cornuti che stanno loro dirimpetto. Nè manca il vaso che si vede nel fregio, sebbene vi sia altrove collocato. Tutto il concetto dunque ha persino nei più minuti dettagli la grandissima somiglianza con quello del ridetto fregio Trajano e segnatamente dee rilevarsi che le fattezze dei grifi, che si scostano dal tipo ordinario, sono del tutto le stesse in entrambe le rappresentanze. La composizione del sarcofago è di minor grandezza, cioè fu ridotta in piccolo affine di accomodarla allo spazio del rilievo di un sarcofago, lo chè parmi confermi di nuovo quel principio assai fondamentale, che di due opere d'arte concordanti nella rappresentanza ma di ineguali proporzioni, debba esserne per ordinario originale la maggiore. Di somma importanza poi per la conghiettura da me proposta è l'iscrizione del sarcofago, la quale è incisa in una sola riga lungo l'orlo superiore del lato principale [3].

[1] Egli è lungo 2,7 metri, alto 0,54.

[2] Garrucci Mus. Lateran. Tav. XLI.

[3] DM · V ˙IÀ · ANTIOCHIS·ANTIOCHIANO·FILIO·PIENTISSIMO CVI·VIXIT·ANNIS·XVII DIEBVSXXIIII·FECITETSIBI ❦

È vero che la parola di maggior interesse in quest'iscrizione disgraziatamente non è intera, pure lo spazio cancellato fa più che verisimile la lezione di VLPIA. E con ciò nel fissare il tempo del sarcofago sarà ben fatto a non ecceder di molto il tempo di Ulpio Trajano.

Ora se assegniamo la stessa epoca pure al sarcofago di Oreste che si è conservato insieme con quell' altro raccoglieremo una bella conferma di questa congettura (la quale per sè stessa non mi sembra troppo audace), dalla circostanza che tutto il lavoro del sarcofago di Oreste mostra una grande affinità di stile con quello di un sarcofago nel Laterano [1], il quale sicuramente deve assegnarsi a quella epoca dell'impero romano. Come i belli rilievi di questo esibiscono le medesime scene dell' Orestia e non sono fin ora spiegate in tutte le loro particolarità ossia in maniera del tutto soddisfacente, ne intraprenderò qui un nuovo esame.

Il sarcofago di cui parliamo fu disotterrato insieme con due altri nell'anno 1839 in un sepolcro nella vigna Argoli fra la porta Nomentana e Tiburtina, sepolcro che mercè un mattone col nome di Domizio Proculo si attribuisce incirca all'epoca di Adriano [2]. Il rilievo di questo avello dividesi apertamente in quattro scene disgiunte l'una dall'altra, cioè l'apparizione dell'

[1] Grifi, atti dell' accad. pontef. rom. Tom. X tav. II, Preller *Sitzungsber. der sächs. Ges. d. Wiss.* 1850 Taf. 8, Garrucci Mus. Later. Tav. II, Brunn, *Kunstblatt* 1844 n. 78, Braun *Ruinen u. Mus. Roms* p. 746. Il sarcofago è di bellissima conservazione; intatte sono pur le due mandole sovra cui posa, che son ornate con due Atlanti in bassorilievo. Il Grifi pretende aver osservato, che il rilievo conservi ancora non poche tracce di colore. Ma queste tracce hanno tutte un color rosso e vedonsi in quelle parti, in cui lo scarpello dello scultore non ha finito il suo lavoro. Esse non sono altro che matita rossa, di cui se non m'ingauno servonsi pure oggidì gli scultori per indicare certe linee nell' eseguire le loro opere.

[2] Bullettino 1839, p. 1.

ombra di Agamennone ad Oreste e Pilade, poscia la fine di Egisto e quella di Clitennestra, finalmente l'espiazione di Oreste al sacro tripode in Delfi. Le scene di uccisione che formano la peripezia nella vita di Oreste, sono saviamente poste nel mezzo per fermare il centro come due atti dello stesso dramma, mentrechè la scena a destra coll' espiazione fa le veci di epilogo e quella a sinistra coll'apparizione di Agamennone può dirsene quasi il prologo.

Come presso Shakespeare lo spettro del vecchio Hamlet apparisce di notte tempo al figlio per instigarlo alla vendetta, con egual' intenzione esce qui dal sepolcro il primo degli Achei medesimamente ucciso a tradimento [1]. Ed Oreste attonito e sgomentato ha lasciata cadere la sua spada [2] dalle mani che stende quasi fuori di sè [3] — il qual terrore è l'espressione del voto migliore che possa fare all'ombra del padre. Nello stesso atteggiamento Pilade dietro lui alza la mano verso l'inattesa apparizione. In terra giace una furia dormiente colla bipenne [4] e con quegli usattini che caraterizzano le furie « cacciatrici [5] ».

Segue poi a destra l'adempimento del voto. Egi-

[1] Braun l. l. p. 747. Giova rammentare il prologo dell' Agamennone di Seneca 1-56, dove l'ombra di Tieste esce dall' inferno per eccitare Egisto alla vendetta.

[2] Hom. Odyss. 22, 83 ἐκ δ' ἄρα χειρὸς φάσγανον ἧκε χαμᾶζε

[3] Il rev. Garrucci p. 4 n. 1 confronta le parole di Euripide Elett. v. 676

σύ τ' ὦ κάτω γῆς ἀνοσίως οἰκῶν πάτερ
καὶ γαῖ' ἄνασσα χεῖρας ᾗ δίδωμ' ἐμάς

ed interpreta scorrettamente « a cui *stendo* ambe le mani ».

[4] Conosco un solo esempio di una furia colla bipenne, ma questa spiegazione è pure incerta v. Gerhard *etrusk. Spieg.* I 21, 1 ed Overbeck *Heroeng.* p. 718 n. 67. La lancia, il martello e la spada sono per ordinario le loro armi, v. Inghirami mon. etr. I tav. 25, Zoega bass. I 39, Raoul-Roch. l. l. pl. 35.

[5] Böttiger *Furienmaske* p. 22.

sto sta sul terreno rovesciato dal trono ed ora già morto. Oreste che tiene la spada ancora come l'ebbe nel momento stesso della punizione, strappa dal corpo del malfattore che raggiunse la giustizia l'ampio mantello per disonorarlo e lo mostra in attitudine di trionfo alla provetta sua nutrice, la quale presa di orrore rivolta il capo. Pure nella scena seguente Clitennestra è caduta sulla terra inanimata e mostra ignuda la parte superiore del corpo, lo che ci rammenta quel dire dei poeti ch'essa invano mostrasse al figlio per intenerirlo quel petto che l'ebbe nutrito [1]. Ma di già accostansi all' uccisore le furie vendicatrici, l'una di esse sta più indietro con una face, mentre l'altra con un grande serpente ha trapassato la soglia della regia, simboleggiata da quel panno steso nel fondo, e corre rabbiosa addosso ad Oreste, che da lei si schernisce colla spada che le oppone. L'orrendezza poi dell' istante è aumentata da quell' uomo curvato a terra, che già dal suo vestimento si riconosce per un servo; indarno ci è accorso per ajutare Clitennestra ed ora si protegge il capo con uno sgabello, sbigottito dal movimento di Oreste strano per lui e temente per se stesso.

Infine l'assoluzione non manca alle pene di Oreste. Ei si è rifuggiato all' onfalo ed al tripode di Delfi, su cui posa il sacro alloro di Apolline, per trovare pace in quell'asilo santo. E le furie che l'hanno perseguitato sin qui, cadono ivi in profondo torpore, inerti ed impotenti davanti il santuario e quasi stanche dal lungo cammino. Ora prevalendosi di quel riposo Oreste si parte di soppiatto, ma mentre pone l'una mano sull'asilo che vuol abbandonare, tiene nell' altra la spada nuda, temendo che le sue nemiche non potriano destarsi [2].

[1] Gerhard *etrusk. Spiegel* I 237 238.

[2] Si confronti la bella terracotta Campana opere in plast. 73, Stephani *Compte-Rendu* 1864, p. 258 etc.

Non essendo la sua espiazione ancora perfetta veggiamo dietro lui sul lato destro del sarcofago una furia che giace nell' ombra di un vecchio pino; svegliata di già ed alzatasi a metà, essa si mostra pronta a ricomminciare col serpente e colla fiaccola l' ultima persecuzione. In simil modo finalmente come qui Oreste, sebbene per poco, ha trovato la pace, vediamo sul lato opposto dell' avello Egisto e Clitennestra pervenire alla pace eterna; stanno ivi le loro ombre davanti Caronte per entrare nel vasto regno di Plutone.

Prescindendo ora dalle rappresentanze che adornano il coperchio del sarcofago, giacchè non toccano il tema della nostra ricerca, non occorre di fare un encomio delle virtù proprio drammatiche della descritta rappresentanza, le quali parlano invero da se medesime. Abbiamo difatto in essa un dramma così grandioso ed una composizione così ricca e franca che insieme coll'idea di aver in essa una ripetizione di un originale molto stimato emerge direi quasi involontariamente quell' altra anco, se l'originale supposto si trovi per avventura mentovato fra le notizie antiche pervenuteci intorno i lavori dell'arte greca. E quantunque non mi senta scevro da quella incertezza che il più delle volte suol essere la dote indispensabile di tali idee, tuttavolta sono spinto a proporre una congettura, la quale se si mostra vera, ci risusciterà un'opera di un grande artista greco.

III.

Non v' è nessun dubbio, secondochè io stimo, che essa composizione originariamente non era congiunta insieme in quella maniera come ora la veggiamo. Imperocchè mentre da un lato la circostanza, che lo spazio è pienamente riempito di figure, ci spinge a crederla

del tutto coerente, pur dall'altro egli riesce disgiunto e tagliato da quella divisione in quattro scene che non hanno fra se nessun vincolo propriamente artistico. E questo disaccordo dell'apparenza colla realtà, che non dovremo aspettare da chi seppe raffigurare tanto magnificamente idee e concetti così splendidi, ci adduce al credere, essere stato l'originale composto da diverse scene separate esteriormente anco in una qualche maniera.

Chiaro poi è che lo scultore del sarcofago copiando quell'originale fece uso della libertà, concessa dagli antichi agli artisti, di alterare cioè la composizione originaria dovunque loro parve conveniente. Chè la disarmonia, la quale orora rilevammo, se dà nell'occhio dappertutto ed è palpabile maggiormente nella quarta scena, la quale a primo aspetto farà nascere il dubbio, se Oreste cammini a sinistra verso i gruppi dell' uccisione [1]. Immaginandoci questa scena sola, e quasi compiuta per se stessa, subito ci accorgeremo che vi manchi qualche cosa, giacchè con quella figura di Oreste non si esprime l' idea dell' azione concepita in modo completo e perfetto. E siccome questa scena al parer concorde di quasi tutti i dotti interpreti riproduce quella stupenda situazione delle Eumenidi di Eschilo, vale a dir Oreste fuggente dal tripode davanti il coro delle furie che dormono, la quale a giudicare pure dalle imitazioni che ne esistevano [2], pare abbia prodotto nell' anti-

[1] Brunn *Kunstblatt* 1848 p. 325, con cui concorda senza saperlo Stephani *Compte-Rendu* 1864 p. 258 etc.

[2] Questa scena fu derisa da Timocle nella sua comedia Orestautoclide, come lo dimostra Meineke *fragm. comic.* I p. 432 da quel frammento, che ha serbato Ateneo XIII p. 567 ef.

περὶ δὲ τὸν πανάθλιον (cioè Autoclide)
εὕδουσι γρᾶες, Νάννιον Πλαγγὼν Λύκα
Γνάθαινα Φρύνη Πυθονίκη Μυρρίνη
Χρυσὶς Κοναλλὶς Ἱερόκλεια Λοπάδιον·

chità un effetto grandioso, — così egli è evidente che vi manchi appunto quello stesso coro. E qui cade a proposito accennare un sarcofago del Vaticano [1], il cui rilievo concordante del resto con quello del Laterano, ci esibisce quel che desideriamo, cioè il coro delle furie che dormono. Una di elleno che ha una bipenne nelle mani giace in terra, due altre sopra di essa munite del flagello e della face siedono in attitudine sonnacchiosa sovra scogli. Però non si vedono al posto giusto, a destra cioè del sarcofago davanti Oreste, ma a sinistra

Quest' Autoclide però era παιδεραστὴς Aesch. contra Tim. 52, Harpocr. p. 10, 15, Suidas s. v. Ὀρέστης.

Altre comedie col titolo Ὀρέστης furono fatte da Alexis (Athen. VI p. 247 c) e da Diocle (Suidas), si confronti Aristot. *poet.* 13. Pure qui sia mentovato, che Luciano *de salt.* 43 annovera frai soggetti di danza mimica Ἀγαμέμνονος σφαγὴ καὶ Κλυταιμνήστρας τιμωρία.

[1] 1. Winckelm. mon. ined. II 148, Heeren *comm. in op. cael.* tab. 1, Visconti Mus. Piocl. V 22, Millin *gal. myth.* 165, 619, Guigniaut *rel. de l'ant.* 237, 832, Pistolesi il Vat. descr. VI 21, Overbeck *Heroeng.* 29, 1. Repliche di questo rilievo sono

2. un sarcofago nel cortile del palazzo Giustiniani Bartoli *Admir.* tav. 52, Montfaucon *Ant. Suppl.* IV tab. XV, Gal. Giustin. II 130. Mi parve che il gruppo delle furie in questo rilievo sia di ristauro moderno, eseguito in gesso dopo il sarcofago Vaticano; però non ho potuto esaminarlo da vicino.

3. un rilievo di un sarcofago, che pria era nella villa Pinciana, ora però si ammira a Parigi nel Louvre. Soltanto la parte destra di esso è antica, il resto è ristaurato (Zoega Welcker *Zeitschr.* p. 436), Bouillon III 23 bis, Clarac 200, 248. Nelle pubblicazioni di Bouillon e di Clarac apparisce soltanto la metà del ristauro moderno, che un tempo si vedeva per intero, a giudicare dalle parole del Böttiger l. l., il quale prese erroneamente il ristauro moderno per antico, e credette vedere quel rilievo intatto ed antico.

4. un frammento nel museo Chiaramonti Raoul-Roch. I 25, 2, Pistolesi il Vat. descr. IV 53, Zoega l. l. p. 436, che ivi lo vide già nell' anno 1808. Egli sarà identico con quel frammento che lo stesso Zoega vide presso lo scultore Albagini nel 1791.

5. un altro frammento vide Raoul-Roch. l. l. p. 185 presso il signor Cartoni nella via della Fontanella, proveniente dagli scavi di Ostia fatti nell' anno 1825.

ove sul sarcofago lateranense si vede l'apparizione dell' ombra di Agamemnone. Codesto cambiamento del posto originario pei dotti, che se n' occuparono, divenne un problema assai intricato, ed il Visconti [1] credè poter scioglierlo supponendo che l'originale fosse stato disposto circularmente lungo di un vaso o di un' ara rotonda, dimodochè ivi la scena delle furie dormienti si sarebbe toccata con quella di Oreste al sacro tripode. Ma immaginando queste due scene insieme e composte come lo volle il Visconti, non riusciremo mai a vedere un assieme della composizione, atteso che allora le mosse delle furie spetterebbero a destra, quella di Oreste a man manca. E chi mai vorrebbe credere le furie poste in altro luogo che davanti la spada sguainata e lo sguardo pauroso di Oreste? Nell'originale stesso la scena di Oreste al tripode senz' altro fece vedere a sinistra e davanti esso (oltre quella furia che dorme ai suoi piedi) quelle tre furie del sarcofago vaticano, di cui l'una giace sul terreno, le due altre siedono sopra scogli. Ma il copiatore volendo avere i due gruppi di uccisione nel mezzo del suo rilievo per produrne un effetto assai semplice e bello, e perchè gli mancò lo spazio per riprodurre completamente la scena Delfica, si risolvette a dividerla e metterla parte a destra, cioè Oreste medesimo con quella furia che era inseparabile dalla sua figura, parte a sinistra cioè le altre furie. Con ciò egli rovinò la composizione magnifica, giacchè le furie in quel posto non

6. un frammento nel palazzo Lancellotti che mi indicò il dott. R. Kekulé. Esso presenta soltanto la figura di Oreste al tripode.

7. si dice che un altro frammento si conservi adesso presso l'antiquario Martinetti; che non era visibile a me.

In quanto a quel cameo della collezione imperiale a Vienna (Eckhel *pierr. gr.* 20) ognuno adesso sarà persuaso dallo Stephani l. l. p. 181, 3 che sia lavoro moderno.

[1] Visconti Mus. Pio-cl. V p. 158.

hanno alcun significato conveniente. L'autore del sarcofago lateranense evitò in qualche modo questi imbrogli riproducendo a sinistra del suo rilievo un'altra scena dell' originale; ma pure egli sia per riempire lo spazio sia per chiudere simmetricamente la composizione, cose e l'una e l'altra a cui spesso con danno dell'arte diedero troppa importanza i fabbricatori di sarcofaghi — pure egli dico trasportò da quella scena Delfica una furia giacente e la congiunse colla rappresentazione dello spettro di Agamemnone, senza che possa cavarsene alcun senso chiaro e deciso. L' originale dunque che fu imitato nei rilievi di quei due avelli romani, mostrò le diverse sue parti non solamente separte l'una dall' altra, ma pure in altro ordine e più convenevole e più bello.

Con egual probabilità però parmi possiamo avanzare, che l'originale non sia stato un rilievo. Lo dimostra distintamente non solo la rilevata divisione della rappresentanza in parecchi quadri [1], ma eziandio tutto il carattere dello stile artistico. Perchè non vedo come possa niegarsi, che tutta la composizione mostri tal libertà ed audacia nel rischiare i più arditi effetti, quale disconviene affatto all'arte del rilievo più modesta e severa. Certo tutti quanti i rilievi greci che conosciamo fanno vedere puranche nelle azioni più appassionate moderazione quieta e sobria e direi quasi quel *medium dicendi genus* che trasporta chiunque vi si abbandona con animo scevro da prevenzione — virtù di cui l'artista, che concepì la nostra composizione, non può glorificarsi. All' opposto tutto ciò che sa di strano in essa, ottimamente conviene alla pittura e sarebbe

[1] Si osservi specialmente che le linee della divisione hanno una direzione verticale. La composizione delle diverse scene dà nell' occhio principalmente sul sarcofago Vaticano.

anzi di assai merito e di bellissimo effetto in un dipinto. Nei rilievi in discorso però si hanno quasi conservate le traccie di tal' origine. Quell'audace scorcio per esempio nella figura rovesciata di Egisto è ideata propriamente da pittore e tutto questo gruppo disvela, quanto difficile riuscì allo scultore a rimpiazzare nel rilievo la terza dimensione del dipinto. Il gruppo di Oreste e Clitennestra gli cagionò il medesimo incommodo. Verosimilmente nel dipinto originario le furie erano in questa scena visibili solo nello sfondo o comparvero almeno più lontane da Oreste. Lo scultore, costretto a rappresentarle nello stesso piano, vide avanzargli uno spazio vacuo, il quale non seppe riempire meglio che con un panno steso ed aumentando oltre modo la grandezza del serpente e della face che tengono le furie nelle loro mani.

Egli è noto poi, come nei tempi romani dell'arte antica si perdeva poco a poco quel senso fino e per eccellenza greco nell' osservare strettamente i limiti di ogni arte, e come nelle opere di scoltura vieppiù prevaleva il fare componimenti da pittore. Tutti i rilievi romani — e pur troppo anco i moderni — mostrano figure intieramente rotonde ed aspirando con ciò all'effetto pittorico della terza dimensione non giungono in fatto ad altro che a rovinare la bellezza ed il principio veramente plastico del rilievo. Nè fa d'uopo di rilevare l'immensa diversità, che anche su questo punto di vista ricorre fra le composizioni greche e romane. Perchè dunque non dovrà credersi che in quest'epoca romana con certa predilezione fossero trasportate in rilievi composizioni di pittura? Considerati bene tutti questi argomenti concludiamo con fiducia che q u e i a r t e f i c i i q u a l i e s e g u i r o n o i n o s t r i s a r c o f a g h i o q u e l l i c h' e s s i i m i t a r o n o, ab-

biano scelto per originale una serie di pitture.

Se in tal guisa sta fermo il pensiero che gli originali fossero stati dipinti, non abbiamo da scegliere fra molte epoche, a cui dovranno assegnarsi. Tutto ciò che sappiamo del carattere dei dipinti più antichi, ci proibisce a porli avanti il tempo di Alessandro e segnatamente l'influenza innegabile che ebbero le poesie drammatiche sulla nostra rappresentanza, ci rimanda direttamente a quegli stessi tempi. Verosimilmente quel supposto ciclo di pitture rimonta incirca al tempo di Alessandro magno.

Ma forse possiamo progredire più oltre nella nostra ricerca, ed a ciò ci serve un passo di Plinio [1]: « *Theorus (sc. pinxit) emungentem, idem ab Oreste matrem et Aegisthum interfici bellumque Iliacum pluribus tabulis, quod est Romae in Philippi porticibus, et Cassandram quae est in Concordiae delubro, Leontium Epicuri cogitantem, Demetrium regem, Theon Orestis insaniam, Thamyran citharoedum.* »

Queste parole offrono qualche difficoltà. Teon di Samos pittore nei tempi di Alessandro ci è noto come artista valentissimo e famoso, anco da altri scrittori antichi e segnatamente da Quintiliano [2] che lo annovera fra i più eccellenti pittori di quell' epoca. E pertanto Plinio non ci mentova se non due pitture di lui. In contracambio egli ci enumera molti ed importantissimi dipinti di codesto Teoro che conosciamo da quel solo passo riferito. Si è notabile poi che Teoro, contemporaneo di Epicuro e di Demetrio, ha vissuto con Teon nella stessa epoca ed occupa con lui al dire di Plinio

[1] Plin. *hist. nat.* XXXV, 144.
[2] Quint. XII, 10.

il medesimo rango come *proceribus proxumi*. Hanno in fine pinto tutti e due soggetti molto somiglianti *Orestis insania* ed *ab Oreste matrem interfici* — e tutti i quadri di Teoro sono difatto conformi al genio ed allo stile quale ci vien caratterizzato da altri scrittori antichi. Laonde avremmo da supporre, che esistevano due pittori quasi omonimi, contemporanei entrambi ed eguali tanto nello stile quanto nei soggetti che trattavano — supposizione che provoca la critica, giacchè più volte Plinio, come è noto, commise inesattezze e negligenze specialmente nei cataloghi di artisti, di cui fa parte il passo in questione. Cotali ragioni quindi commossero il Brunn [1] alla congettura assai probabile, che Plinio per uno sbaglio — forse da un genetivo: ΘΕΩΝΟϹ — avesse creato un artefice ΘΕΩΡΟϹ che non esistè mai, attribuendo a questi la maggior parte delle opere che in vero appartennero a Teon. Codesta congettura credo che ormai possa essere validamente sostenuta da due altre osservazioni. Plutarco [2] parla di una pittura di Teon e la chiama Ὀρέστου μητροκτονία. Questo quadro fu finora — pure dal Brunn — identificato con quello che Plinio dice *Orestis insania*. Ma già il Wyttenbach [3] ci si oppose, poichè egli è molto più conveniente d'interpretare queste parole per *la smania di Oreste*. Così pare infatto che la dipintura di Teon, mentovata da Plutarco, sia la stessa che Plinio colle parole *ab Oreste matrem interfici* dice essere di Teoro. Un altro quadro di Teon, in cui egli sviluppò la somma sua arte, ci vien descritto ampiamente da Eliano [4] cioè la sola figura d'un guerriero

[1] Brunn *Künstlerg.* II p. 255.
[2] Plut. *de aud. poet.* p. 18 A.
[3] Wyttenbach *animadvers. in Plut. Mor.* I p. 142.
[4] Aelian. *Var. Hist.* II 44. Su quella pittura tratta Jahn *arch. Aufs.* p. 168, 22.

nell' attitudine di attacco e fu questa a detto dell'Eliano rappresentata con tanta vivacità che quando il pittore fece risuonare il segnale della battaglia, chiunque la vedeva, credette rimirare un guerriero vivo. Dovrebbe certo maravigliarci, se Plinio non avesse parlato di questo quadro tanto famoso. Ma già quella pittura di Teoro ch' egli mentova al primo posto, è incerta, giacchè la parola *emungentem* è apertamente guastata. A me dunque pare probabile, che Plinio appunto con questa parola significò quel celebre ἐκβοηθῶν e che si debba restituire *erumpentem* [1].

Confermata così l'identità di Teoros e di Teon presso Plinio — congettura la quale pare raggiunge il sommo grado di probabilità per non dire certezza — avremmo alcuni quadri di Teon, che rappresentarono quei soggetti stessi che son raffigurati nei nostri rilievi *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* ed *Orestis insaniam*. Se io dunque credo [2] che queste rappresentanze [3] fossero state l'originale dei nostri rilievi, non

[1] La congettura *se inungentem* che fece il Sillig, quantunque si raccommandi per la sua facilità, pure dà un concetto non troppo conveniente al carattere di Teon.

[2] Böttiger *Furienmaske* e Raoul-Roch. l. l. p. 177 credettero la pittura di Teon *Orestis insania* esser l'originale del sarcofago vaticano. All' incontro stimò il Feuerbach l. l. p. 362 che nelle parole *ab Oreste matrem et Aegisthum interfici* venga indicato l'originale del sarcofago Lezzani, pria Circi.

[3] Conosco io soltanto due pitture del medesimo soggetto, tramandateci da scrittori antichi:

1. un dipinto di Polignoto nella Pinacoteca in Atene, Paus. I 22, 6 ἐνταῦθα ἐν ταῖς γραφαῖς Ὀρέστης ἐστὶν Αἴγισθον φονεύων, καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοῦ Ναυπλίου βοηθοὺς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ.

2. Una pittura descritta da Luciano *de domo* 23 ἑξῆς δὲ μετὰ τήνδε τὴν εἰκόνα ἕτερον δρᾶμα γέγραπται δικαιότατον, οὗ τὸ ἀρχέτυπον ὁ γραφεὺς παρ' Εὐριπίδου ἢ Σοφοκλέους δοκεῖ μοι λαβεῖν· ἐκεῖνοι γὰρ ὁμοίαν ἐγραφάτην εἰκόνα. τὼ νεανία τὼ ἑταίρω Πυλάδης τε ὁ Φωκεὺς καὶ Ὀρέστης

voglio rilevare che sia verisimile [1] esser elleno state a Roma, come altre pitture di Teon furono *Romae in Philippi porticibus* [2] ed *in Octaviae delubro*, cioè il suo *bellum Iliacum* e la *Cassandra*. Nè voglio produrre in favore della mia congettura che tutti questi quadri poterono facilmente aver formato un ciclo di rappresentanze riferibili alla storia della casa di Agamennone. Basti a me di riprodurre le parole del Brunn [3], con cui egli descrisse eccellentemente il carattere ed il genio di Teon, le quali parole sembrano descrivere in maniera egualmente stringente il caratte-

δοκῶν ἤδη τεθνάναι, λαθόντε τὰ βασίλεια καὶ παρελθόντε φονεύουσιν ἄμφω τὸν Αἴγισθον. ἡ δὲ Κλυταιμνήστρα ἤδη ἀνῄρηται καὶ ἐπ' εὐνῆς τινος ἀμέγυμνος πρόκειται, καὶ θεραπεία πᾶσα, ἐκπεπληγμένοι τὸ ἔργον, οἱ μὲν ὥσπερ βοῶσιν (lege βοηθῶσιν), οἱ δέ τινες ὅπη φύγωσι περιβλέπουσιν· σεμνὸν δέ τι ὁ γραφεὺς ἐπενόησεν, τὸ μὲν ἀσεβὲς τῆς ἐπιχειρήσεως δείξας μόνον καὶ ὡς ἤδη πεπραγμέναν παραδραμών, ἐμβραδύνοντας δὲ τοὺς νεανίσκους ἐργασάμενος τῷ τοῦ μοιχοῦ φόνῳ.

[1] Potrebbe darsi che per una qualche negligenza fosse scritto da Plinio in quel passo citato al disopra *quod est* invece di *quae sunt*.

[2] Nel tempio di Ercole e delle Muse edificato da Fulvio Nobiliore vedevansi :

1. una statua di Ercole suonante la lira Ovid. *fast*. VI 812.
2. le statue delle Muse Plin. 35, 66, Cic. *pro Archia* cap. 11.
3. lavori di Ercole, opera di Lisippo, Strabone X 21 p. 459. Strabone dice soltanto che ἡγεμόνων τις trasportò questi lavori a Roma, ma siccome essi furono pria esposti ad Alyzia in Acarnania, la quale conquistò Fulvio Nobiliore, e giacchè questi rubò molte opere d'arte dalla Grecia e specialmente da Acarnania, pare probabilissima l'idea del Nibby, Roma nell' anno 1838 p. 608, che questo ἡγεμὼν fosse stato Fulvio Nobiliore.

Il tempio di Ercole e delle Muse fu riedificato poi da Qu. Marcio Filippo L. f. Qu. n., cons. nell' anno 698 di Roma, e circondato da un portico. In questo portico vengono enumerate (come monimenta Philippi Ovid. fast. VI 792)

1. *Zeuxidis Helena* Plin. 35, 66.
1. *bellum Iliacum pluribus tabulis* di Teon Plin. 35, 144.
3. *Antiphilus pinxit — in Philippi* (*porticibus*) *Liberum patrem, Alexandrum puerum, Hippolytum tauro expavescentem*. Si confronti Becker *röm. Alterth*. I p. 612, Nibby l. l. p. 608.

[3] Brunn *Künstlerg*. II p. 253.

re e lo stile dei nostri rilievi. Egli dice: « Quelle φαντασίαι o visiones (in cui Teon secondo Quintiliano sviluppò la maestria dell' arte sua) non son fantasie senza realtà, ma rappresentazioni, che a preferenza fanno effetto sull'immaginazione dello spettatore e per il momentaneo, il subito e lo spaventevole dell' apparizione fanno dimenticare che non si presenti la realtà, ma un dipinto. — Così egli è probabile che nel parricidio di Oreste Teon eccitò la fantasia dello spettatore al sommo grado del sentimento facendo avvicinarsi ad Oreste rabbiose le furie che lo minacciano colla smania. — In nessun artista delle epoche anteriori si mostra così evidentemente l' influenza del teatro — egli trasportò nell' arte sua l'effetto del teatro ».

Rivolgendo infine lo sguardo sopra il seguito del discorso nostro, vedremo d'aver con esso quasi passato per la storia dell' arte antica dai tempi più rimoti fino ad un' epoca avanzata dell' impero romano. Abbiamo ammirato la semplicità ingenua e molto affine allo stile epico, con cui nel colmo dell' arte vasculare i pittori seppero concepire e raffigurare il mito di Oreste, e trapassammo poi a rappresentazioni, piene di idee profonde e di vivacità drammatica, le quali credemmo dover rivocare ad un' epoca della pittura greca quasi già decadente. In somma tutta questa ricchezza di monumenti, che non illustrano se non una sola parte dell' Orestia, ci può recare un' idea, quanta autorità ebbe appo gli antichi quel mito, in cui i Greci aveano quasi deposto le somme loro esperienze e riflessioni morali, un mito, che infiammò il genio di Eschilo alla più grandiosa sua poesia e che non avea perduto la sua forza ed il suo valore neppure nei tempi romani, sicchè allora ne si ornarono avelli come di un' immagine vera e viva della vita umana.

Otto Benndorf.

DUE SARCOFAGHI VULCENTI.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII, tavv. XVIII-XX.*)

Già nel 1846 furono scoperti a Vulci due magnifici sarcofaghi che, per quant' io mi sappia stanno ancor adesso nel castello di Musignano, quasi sconosciuti al mondo letterario, imperocchè non ne fu data che una succinta notizia nel Bull. 1846 p. 86 e nell'opera di Dennis: *the cities and cemeteries of Etruria* I, p. 431. Appartengono ai monumenti più grandiosi di questa classe, avendo ognuno una lunghezza di circa dieci palmi; e coi pregj di una rara conservazione congiungono non pochi meriti artistici e scientifici, che nell' adunanza solenne in memoria della fondazione di Roma 1861 mi fornirono l'occasione di esaminare alcune questioni più generali riguardo ai rapporti esistenti tra l'arte etrusca dall' una e l'arte greca e romana dall' altra parte. Ora dopo aver fatto incidere i monumenti coll' ajuto di eccellenti fotografie vengo ad esporre le mie osservazioni alquanto ampliate ne' fogli di questi Annali.

Il primo sarcofago adunque figurato sulla tav. XVIII de' Monumenti, che (cosa rara tra i monumenti dell' Etruria meridionale) è scolpito in alabastro, ci dà a vedere sulla facciata anteriore un combattimento tra Amazzoni e Greci, sulla posteriore un altro combattimento tra giovani eroi greci. Sarebbe inutile il voler definire più minutamente queste battaglie: ce lo vieta la composizione stessa, che non si sviluppa da un solo ed unico centro nè offre uno de' varj gruppi siccome predominante sopra gli altri, ma consiste di gruppi isolati, il cui numero potrebbe esser ristretto ed ampliato, senza che venisse cambiata l'idea dell' insieme. Così

senza trattenerci coll' esame del soggetto, ci rivolgiamo subito al carattere dell' arte, riguardo al quale bisognerà distinguere tre cose: vale a dire il fare artistico sotto l'aspetto della tecnica e dell' intelligenza de' corpi, panneggiamenti ec., poi i concetti delle singole figure o gruppi, e finalmente la composizione de' varj gruppi. Ora guardando tutto l'insieme nessuno vorrà negare un' influenza predominante dell' arte greca. Sarebbe anzi facile di ritrovar tra i monumenti superstiti non poche figure corrispondenti a quelle del sarcofago in discorso e che non lasciano dubbio, esser esse derivate da modelli specialmente di artisti attici delle migliori epoche di Fidia e di Scopa. Così, per addurne un sol esempio, l'Amazzone caduta in ginocchio ricorre quasi identica tra le sculture del Mausoleo. Ma già l'esecuzione ci fa conoscere una grande differenza dall' arte greca. È vero, che in una scultura di sarcofago non potremo aspettare quella raffinatezza in tutti i particolari della muscolatura, delle pieghe ecc., che sogliamo incontrare nelle opere monumentali de' Greci. Ma in lavori greci anche meno finiti troviamo proporzioni giuste, mosse ben intese ed un insieme del disegno soddisfacente, mentre qui in moltissime parti manca l' intelligenza del vero; nell' Amazzone p. e. a destra di chi guarda, le proporzioni sono scorrette, il movimento delle braccia è goffo ed il disegno delle mani qui come in varie altre figure è sbagliato del tutto. Tutti i concetti poi nel loro sviluppo non di rado hanno perduto molto dell' originaria loro bellezza: meno forse ne' gruppi del lato posteriore, ove l'artista sembra essersi attenuto più strettamente ai suoi modelli. All' incontro sul lato anteriore il guerriero che attacca l'Amazzone caduta, come tutto il gruppo attiguo, sono ben lontani da quella spiritosa genialità dell' arte greca,

che non tradisce mai l'armonia e l'euritmia delle linee. Tutta l'esecuzione ci fa, per così dire, l'impressione d'una poesia tradotta in orazione pedestre. Ancor più peraltro la composizione o diciamo piuttosto la disposizione de' gruppi si discosta dai modi greci; i gruppi stanno divisi, senza che l'uno abbia una relazione artistica coll' altro; di modo che restano de' vuoti, che non vi avrebbe mai lasciato un artista greco. Se poi i due gruppi de' cavalieri anch' originariamente sembrano esser composti per formar compagni, l'artista per riempir lo spazio vi ha posto in mezzo una figura, che non si conosce a quale de' gruppi debba appartenere, e che una volta avrà fatto parte di un altro gruppo. Nel combattimento delle Amazzoni il primo gruppo ben si corrisponderebbe col terzo, il secondo col quarto; ma l'artista etrusco li ha fatto alternare, laddove un greco certamente avrebbe rinchiuso il secondo e quarto tra il primo e terzo, o viceversa. Riassumendo dunque queste osservazioni veniamo portati a supporre, esser composti originariamente questi gruppi per fregiar le metope di qualche tempio, ma esser adoperati dall' artista etrusco senza riguardo al loro ordine primitivo; possiamo asseverar di più che questi nel riprodurli non aveva innanzi agli occhi gli originali stessi, ma copia o disegni non finiti, ma abbozzati, che gli offrivano i concetti generali, ma trascuravano certe particolarità come p. e. le mani e forse tralasciavano affatto le armi imbrandite in esse.

Così anche qui si verifica ciò che da me fu supposto in altra occasione (Ann. 1859, p. 363): che cioè gli artisti etruschi non solamente si servivano d'una specie di libri di modelli, dai quali copiavano composizioni intiere, ma che allora, quando aveano da trattar un soggetto non strettamente circoscritto nel mito,

ma generico, sceglievano eziandio diversi gruppi tra gli svariati loro modelli, come meglio piacevano o si addicevano allo spazio. — Un tal procedere diventerà anche più manifesto, se mettiamo a confronto le due facciate finora considerate colle altre due laterali. Un toro vien assalito da due leoni, un cavallo da due grifoni: gruppi assai vivaci e ben composti, ma che difficilmente si crederebbero opera del medesimo artista che ha lavorato le altre due battaglie, se non si trovassero sul medesimo sarcofago: tanto è differente il principio artistico che domina in questi concetti. Ben è vero che, mentre ne' primordi dell' arte la formazione degli animali suol far de' progressi più rapidi di quella della figura umana, dall' altra parte in epoche posteriori le rappresentanze degli animali sogliono conservare più a lungo certe tipiche forme; e basta ricordare, che nella stessa opera di Scopa i leoni del Mausoleo sembrano esser restati indietro allo sviluppo dell' arte più libero ne' rilievi del fregio. Ma questi leoni servirono ad un uso architettonico, la cui severità dettava una certa rigidezza. Or, ne' rilievi del sarcofago in discorso si potrà pretendere lo stesso? Sembra forse di sì: giacchè vi abbiamo un campo strettamente circoscritto e la composizione soddisfa in ogni modo alle richieste dell' ornato architettonico. Ma perchè allora le fiancate furono fregiate con questo metodo, mentre nelle facciate domina un principio tutto differente? Ecco dunque una nuova prova, che gli artisti etruschi nello scegliere tali concetti si attennero piuttosto ad una certa convenienza esterna di quello che all' unità dello stile, che sempre si troverà solo quando tutta l'opera tanto nell' idea, quanto nell' esecuzione è il prodotto d'un ingegno e d'una mano sola. E così, non ostante la grande rassomiglianza che questi

rilievi offrono al primo sguardo con lavori greci, considerati più accuratamente fanno veder sempre e dappertutto il carattere particolare dell' arte etrusca.

Riflessioni di natura analoga facilmente potrebbero esser fatte sul secondo sarcofago (tav. XIX). Ma sebbene in quanto all' arte egli sia anche più splendido del primo, nondimeno la nostra attenzione dovrà rivolgersi in primo luogo sul soggetto in esso rappresentato. Le figure sono disposte a modo d' una processione, che dalle due estremità muove verso il centro ; ove incontriamo un gruppo di uomo e donna, che con atto solenne, quale è quello delle nozze, si porgono le destre, mentre di più la donna mette amorosamente la sinistra sulla spalla dell' uomo. Dietro a questo seguono quattro figure, cioè un uomo che porta una sedia sulla spalla, un altro con bastoncino nella destra e con bastone più lungo e *lituus* appoggiati alla spalla sinistra, il terzo con un gran corno rotondo, detto *buccina*, pronto a suonarlo, mentre la quarta figura è una donna che tiene le tibie e la φορβειά ossia *capistrum* nelle mani. Altre quattro persone corrispondono dalla parte della donna ; e vi occupa il primo posto un giovane servo che protegge la padrona dai raggj del sole mediante un grande ombrello, al quale inoltre è appeso un vaso d'un uso a me ignoto. Segue una donna con prefericolo nella d. ed un oggetto, sia canestro o cassetta, sulla testa; poi un' altra con magnifico flabello e sacchetto e finalmente una terza pronta a suonar la lira. Non può esser dubbio, che l'idea suggerita dal gruppo centrale sia vera e che in tutta questa scena sia figurata una solennità nuziale. Vi convengono principalmente le due donne alle estremità, che col suono de' loro istrumenti dovranno dar maggior lustro a quell' atto solenne. Chiaramente poi

colla comitiva della donna è accennata la sua ricchezza e nobiltà; e ad una simile interpretazione si prestano facilmente le figure che accompagnano l'uomo: la sedia che porta il primo, è senza fallo una sella curule; il secondo per il bastoncino ed il *lituus* occupa un posto analogo a quello del littore romano, ed il buccinatore ci ricorda il comando militare; onde la figura principale vien caratterizzata come un magistrato di alta dignità. Senza entrar qui in un esame più particolare di queste figure, il cui significato generale non può esser soggetto a dubbio, credo più importante di sottoporre tutto il concetto fondamentale di questa composizione ad un esame comparativo con quei, de' quali si servirono tanto gli artisti greci quanto i romani per esprimere idee analoghe. Ora tutto il carattere dell' arte greca lo comportava, che in essa il più delle volte si prescéglievano i concetti mitologici: sono iddii od eroi che rapiscono una donna, oppure gli iddii portano i loro doni alle nozze di Peleo, di Cadmo ed Armonia; o, se gli sposi sono semplici mortali, essi accompagnano la pompa nuziale. Ma anche quando non intervengono affatto, il concetto sempre resta puramente poetico e sviluppato secondo quel prototipo, che già Omero ci descrive come una scena figurata sullo scudo di Achille: lo sposo conduce la sposa, giovani e donne l'accompagnano al chiaror delle faci e coi canti e suoni dell' Imeneo: sempre e dappertutto vi è vita, azione e movimento. All' incontro le nozze romane, quali si trovano sopra non pochi sarcofaghi (cf. Ann. 1844, p. 186 sgg.) portano subito un carattere, che le avvicina molto di più al *verismo* della vita comune. Gli sposi non di rado hanno le sembianze di ritratti; lo sposo vien accompagnato da un littore, per indicarci la sua dignità di magistrato, oppure in

una scena separata egli vien figurato come valente guerriero o vincitore di popoli barbari. La solennità non vien accennata per un lieto e festevole coro, ma per la funzione religiosa del sagrifizio; e la dea del matrimonio, Giunone, fa le veci della sacerdotessa che congiunge gli sposi: tutto in somma porta il carattere di una cerimonia dignitosa sì, ma senza azione viva e movimento. È vero, che anche i Romani hanno cercato di dar a queste cerimonie un certo lustro poetico: lo sposo vien coronato dalla Vittoria, la sposa accompagnata da Venere e dalle Grazie. Ma non sono queste le divinità personali e concrete della mitologia greca, appena le astrazioni teologiche della religione romana; ma si può dir piuttosto astrazioni delle qualità personali degli sposi, dell' uomo glorioso e della donna bella e graziosa. Ora dietro questi confronti si riconoscerà senza difficoltà il carattere particolare della composizione etrusca: in essa dell' intervento di divinità non si ritrova nessuna traccia; vi si tratta di una scena della vita comune, scena alla quale si è cercato di dar la maggior solennità possibile, ma che va priva di ogni vezzo o splendore poetico. Se dunque in altra occasione (Ann. 1859, p. 366) riguardo alla parte formale dell' arte etrusca ho sostenuto, che in essa regna una tendenza tutta opposta all' idealismo de' Greci, cioè di riprodurre ed imitare quelle forme che ad uno sguardo attento si offrono ne' modelli della realtà come le più caratteristiche od individuali, ora dobbiamo dire, che lo stesso principio di *verismo* si estende eziandio allo sviluppo delle idee, che nelle loro composizioni voleano raffigurare. — Ma non basta: pubblicando alcune terrecotte volsiniesi ebbi occasione di dimostrare, come le particolarità stilistiche, che distinguono il rilievo romano dal greco, non erano innovazioni de' Romani,

ma derivavano dall' arte etrusca (Ann. 1862, p. 283); ora l'esame del sarcofago vulcente dovrà convincerci, che anche i concetti fondamentali, quali li abbiamo incontrati nelle rappresentanze delle nozze romane, non dovranno più dirsi specificamente romani, ma italici, e che soltanto nell' introduzione delle divinità dovremo riconoscere un' influenza greca, influenza però che anch' essa venne subito modificata per le idee particolari dell' ingegno italico.

Poche parole basteranno sulle rappresentanze delle faccie laterali. Sopra l'una ritroviamo un uomo in atto di montar una biga tirata da due cavalli. La compagnia del servitore con bastone e lituo ci fa riconoscere anche qui un magistrato che forse si prepara ad una pompa solenne, quale più volte è figurata tanto sopra sarcofaghi di Toscanella e Corneto, quanto sopra urne volterrane. Sul lato opposto corrisponde una carretta a due ruote, sulla quale troviamo assisa sotto il medesimo grande ombrello la coppia maritale che occupò il centro della facciata anteriore. Gli animali guidati da un servitore non sono cavalli, ma muli; e così ricordandoci che essi per la loro sterilità erano grati agli iddii inferi e che in rappresentanze mortuarie, tanto greche, quanto etrusche e romane, il feretro vien tirato da muli, supporremmo che in questa scena si trattasse dell' ultimo viaggio alla tomba, anche se non vi fosse inoltre presente una Furia alata, che stendendo un serpente verso i conjugi accenna pur troppo chiaramente il destino, dal quale sono minacciati. Anche qui è interessante di confrontar un sarcofago romano (Gerhard *ant. Bildw.* I, 74), che alle nozze della faccia nobile aggiunge sopra uno de' lati un cavaliere in gran tenuta, sopra l'altro l'ultimo addio della coppia nuziale: precisamente dunque, sebbene sotto

forme differenti, le stesse idee che incontriamo sui lati del sarcofago vulcente. —

Restano i coperchj di ambedue i sarcofaghi (tav. XX), che alle solite figure coricate, replicate fino a dar fastidio sulle urne etrusche sostituiscono una varietà notevolissima e, per quant' io mi sappia, tutto nuova. Gli sposi vi sono coricati come a letto abbracciandosi con tenero affetto. Ci ricorderemo subito del *lectus genialis*, nè dubiteremo che questi gruppi ci debbono rappresentar in primo luogo un' immagine dell' amor conjugale. Il posto però che occupano, ci persuade, che l'artista abbia avuto eziandio l'intenzione di accennarne il riposo eterno, nel quale gli sposi saranno riuniti anche dopo la morte: idea, che tien lontano ogni sospetto di voluttà e rinchiude in se un elemento di sentimento, che quasi ci compensa della mancanza di poesia propria e ci colpisce forse tanto di più, quanto meno l'artista nel modo di esprimerlo si è voluto allontanare dai tratti della vita nella più pura e schietta sua semplicità e naturalezza. — Che finalmente il carattere de' ritratti stessi conferma di nuovo ciò che di sopra abbiamo detto sui rapporti dell' arte etrusca colla romana, non avrò bisogno di dimostrar con molte parole a chi abbia gli occhj anche mediocremente esperti.

H. Brunn.

DEI DONI ONORIFICI INVIATI DAGL' IMPERATORI ROMANI AI RE AMICI E CONFEDERATI, RAPPRESENTATI SOPRA LE LORO MEDAGLIE.

Di questo subbietto archeologico assai importante, oltre il sommo Eckhel, trattarono con molta dottrina segnatamente i chiarissimi Lenormant, Koehler, de Koehne e Müller; ma pure in modo, che riguardo ad alcuni punti particolari lasciano qualche cosa a desiderare; onde mi giovi proporre qualche giunta e rettificazione a quanto ne scrissero i lodati archeologi ed altri a me cogniti. Ma prima di venire alla descrizione e dichiarazione delle accennate medaglie, mette a bene toccare alcuna cosa delle origini e progressi di quella prisca usanza del senato e del popolo romano. Al riferire di Dionisio di Alicarnasso (*Ant. Rom.* III, 61), le città etrusche assoggettate a Roma dal re Tarquinio Prisco, in attestato di ossequio, offrirono a quel monarca i simboli dell' egemonia, co' quali solevano eglino ornare i proprii lor re, cioè a dire *una corona d'oro e un trono eburneo, e uno scettro portante un' aquila nella sommità, ed una tunica e una toga purpuree ricamate a oro* (cf. Florus, *Epitome* I, 5). E cotali onorificenze, che dall' Etruria passarono poi a Roma, come avverte lo storico, in prima origine derivavano dalle usanze dei Lidii e dei Persiani. I Romani, dopo conchiusa la pace col re Porsena, gli mandarono in dono parimente *un trono ed uno scettro eburnei, e una corona d'oro, e l'indumento trionfale,* di che ornavansi da prima i re di Roma (Dionys. Halicarn. *Ant. Rom. V*, 35).

Durante la guerra d'Annibale i Romani onorarono di que' doni due re d'Africa, cioè Siface e Massinissa. L'anno di Roma 544 furono inviati in dono a Siface re di Numidia una toga e una tunica purpurea, una sedia d'avorio ed una patera d'oro del peso di cinque libbre; e nel tempo stesso ad altri regoli minori d'Africa toghe preteste e patere d'oro del peso di tre libbre (Livius, *Hist.* XXVII, 4). A Massinissa re di Numidia, emulo di Siface, ch' erasi accostato alle parti de' Romani e conquistato avea coll' armi il suo reame, P. Scipione, l'anno di Roma 551, porse in dono una patera d'oro, una sedia curule ed uno scettro eburneo insieme con una toga ricamata ed una tunica palmata (Livius, *Hist.* XXX, 15). E nell' anno medesimo a que' doni, dati da Scipione

a Massinissa, il senato romano aggiunse due saghi purpurei forniti di fibula d'oro, insieme con due tuniche a lato clavo e due cavalli falerati con doppie armi equestri e loriche, e una tenda militare con tutta la suppellettile militare [1] solita darsi ad un proconsole (Livius, *Hist.* XXX, 17). Tre anni appresso il senato mandò altri doni a Massinissa medesimo, cioè dire una toga purpurea ed una tunica palmata insieme con altra toga pretesta, collo scettro eburneo e colla sedia curule, non che vasi diversi d'oro e d'argento (Livius, *Hist.* XXXI, 11: cf. Appianus, *Punicor.* XXXII). Simili doni onorifici mandò il senato romano a Tolomeo Filopatore re dell' Egitto l'anno 544, ad Eumene re di Pergamo l'anno 582, e poscia ad Ariarate VI re della Cappadocia (Livius, *Hist.* XXVII, 4: XLII, 14: Polybius, *Hist.* XXXII, 5). Da ultimo, l'anno di Roma 777, e 24 dell' era nostra, Tiberio, richiamando le prische usanze, dopo finita la lunga guerra d'Africa contra Tacfarinate, non senza la cooperazione di Tolomeo re della Mauretania, mandò a questo principe lo scettro eburneo e la toga ricamata, come narra Tacito (*Annal.* IV, 26), non che la sedia curule e la corona d'oro, come ci attestano le monete di Tolomeo medesimo. Le monete di parecchi re del Bosforo parimente ne accertano che simili doni onorifici furono dagl' imperatori romani compartiti a que' monarchi dominanti in sui confini dell' impero, benchè non se ne trovi fatta menzione presso gli antichi scrittori: probabilmente perchè avranno eglino prestato opportuno aiuto alle armi romane.

Dalle onorevoli parole del maggiore Africano a re Massinissa, nel rassegnargli i sovra detti doni, *neque magnificentius quidquam triumpho apud Romanos, neque triumphantibus ampliorem eo ornatum esse, quo unum omnium exterorum dignum Masinissam populus Romanus ducat* (Livius *Hist.* XXX, 15: *cf.* Eckhel VI p. 113-114), parer potrebbe che cotali doni equivalessero agli *ornamenti trionfali*; ma pure ne dubito. Gli ornamenti trionfali, de' quali si contentò M. Agrippa, invece del trionfo decretatogli l'anno 740 per aver sottomesso i Bosforani (Dio, LIV, 24), vennero ivi allora

[1] Appiano (*Libycor.* 32) fra que' doni ricorda anche un *anello d'oro da suggellare*, σφραγῖδα χρυσῆν, simbolo proprio e distintivo della dignità dell' ordine equestre (Tacitus, *Hist.* I, 13: Svetonius, *Caes.* 33).

primamente in uso e si mantennero fin sotto l'impero di Traiano (Borghesi, Annali arch. 1846 p. 336), onde il dono della *sella curulis*, dello *scipio eburneus* e d'altre insegne onorifiche, fatto a Siface e a Massinissa un due secoli addietro, e poscia a parecchi altri re forse in ciò principalmente consisteva, che gli onorati acquistavano il diritto di assidersi in pubblico a lato de' consoli, de' proconsoli, o d'altri presidi delle provincie romane (Dio, *Fragment. XCVI ed. Reimar. p.* 41: *fragm.* 89 p. 86 ed. Bekker: Sallustius, *Iugurth.* c. 65). Gli ornamenti trionfali in Roma si mantennero in onore durante la vita di Augusto, benchè fossero compartiti a più di 30 personaggi, ma tutti meritevoli; sotto Tiberio cominciò a farsene abuso, onde caddero in discredito, e vie più sotto Claudio, Nerone e Domiziano, benchè Vespasiano restituiti gli avesse alla primitiva loro splendidezza. Traiano li diede solo ai più degni e valorosi duci d'esercito del suo tempo; ed in appresso non se ne trova più ricordanza. I simboli de' doni onorifici, compartiti ai re amici ed alleati di Roma nelle monete loro non compariscono che solo da' tempi di Tiberio ed in appresso, benchè i numografi gli anticipassero alquanto, come diremo in appresso, ma non rettamente.

RHOEMETALCES I rex Thraciae.

1. ΡΟΙΜΗΤΑΛΚΟΥ ΒΑ. *Trono fornito di spalliera e di suppedaneo, cui si appoggia uno scettro ed è sovrapposto un busto laureato, oppure un monogramma.*

)(ΣΕΒΑΣΤΟΥ. *Capricorno con globo tra le sue zampe, ed asta con pelta tracica decussata.* Æ. 4.

2. *Altra moneta simile, alquanto minore, nel cui riverso non appare che solo mezza la pelta tracica.* Æ. 3.

3. *Altra simile, ma nel riverso vedesi solo l'asta posta ritta, che s'incrocicchia colla pelta tracica; e l'epigrafe* ΣΕΒΑΣΤΟΥ *è scritta in due righe nel campo e da lato all'asta, che le frammezza.* Æ. 3.

Le sovra dette tre monete sono variamente descritte dai diversi numografi; e ponno vedersi in disegno nel *Trésor de numismatique* (*Rois Grecs pl.* VI, 15, 16), e presso il Neumann (*Num. Pop. P.* I, *tab.* IV, 7) ed il Sestini (Lett. num. *t. IX tav. I*, 27). Quella ch' io dissi *pelta tracica*, e ch' è similissima al clipeo barbarico che orna le falere del monumento trovato presso Modena (v. Annali arch. 1846 tav. d'agg. D, 1), fu detta *cornucopia*, ed anche scure;

ma ella è sicuramente arme tracica, e sembra appellare al soccorso prestato da Remetalce ad Augusto, simboleggiato dal capricorno sotto cui nacque, nella guerra delmatica e nella pannonica (Velleius, *Hist. II*, 112: Dio, *Hist. LV*, 30).

Quello ch' io dissi *trono*, vien detto *sella curulis* dai numografi, segnatamente dall' Eckhel, il quale soggiunge: *proponitur sella curulis ab Augusto honoris causa regi amico missa* (*D. N. V. II p.* 58). Il Cary peraltro (*Rois de Thrace p.* 68), il Neumann (*Num. Pop. P. I* p. 133) ed il Sestini (*Mus. Hederv. part. Europ.* p. 90) lasciarono indeciso, se sia *sella curulis*, oppure *thronus regius*. Ma che sia realmente trono regale, ne lo accerta la sua forma, e segnatamente la spalliera, che nella sedia curule non ebbe mai altrimenti luogo: e tanto si conferma osservando, che nella moneta datane dal Neumann il titolo ΒΑσιλεὺς vedesi scritto sopresso il fianco visibile di quella seggiola (*tab. IV*, 7).

Dal novero pertanto delle monete di antichi re insignite de' tipi dei doni onorifici della *sella curulis* e dello *scettro eburneo*, vuolsi escludere quella di Remetalce I re di Tracia; e vedremo in appresso che que' tipi onorifici non cominciano a comparire sopra le monete de' re del Bosforo, ed in alcune di Tolomeo re della Mauretania se non che sotto Tiberio, che fece tanto spreco anche degli ornamenti trionfali, in gran parte corrispondenti ai ridetti doni di onorificenza. Al nostro Remetalce I peraltro competer sembra l'onore dell' *ius imaginum* della gente Iulia, ed in ispecie della casa Augusta regnante; poichè con nomenclatura romana egli vien detto C· IVLIVS REX RHOEMETALCA dalla sua libertà *Tyndaris* (Orelli, n. 631); e di Augusto, anzi che di Cotys V, come parve all' Eckhel, può vie più ragionevolmente dirsi il busto laureato posto per ragion di onore sopresso il trono regio nella moneta di Remetalce datane dal Neumann, come foss' egli padrone di quel regno.

REGES BOSPORI Cimmerii.

I re del Bosforo, che posero nelle loro monete tipi ed epigrafi esprimenti i doni onorifici, impartiti loro dai romani imperatori a detta del ch. Koehne sono *Cotys I*, *Rhescuporis II*, *Sauromates II*, *Cotys II*, *Rhoemetalces* e *Sauromates III*, che regnarono dall' anno 49 fino al 211 dell' era volgare, venendo da Augusto fino a Settimio Severo. I suddetti tipi variano alquanto, ma ponno comodamente ridursi ai seguenti due:

1. ΤΕΙΜΑΙ ΒΑϹΙΛΕΩϹ —. *Sedia curule con sopra una grande corona d'oro gemmata, e con lo scettro eburneo sormontato da un busto virile, posto diritto da lato alla sedia medesima.*

)(*Clipeo equestre appoggiato ad un' asta posta diritta colla cuspide volta allo insù; in alto, testa di cavallo, che spunta di retro allo scudo, ed una galea fornita di pennacchio e di paragnatidi; al basso, un parazonio, od altro gladio, ed una scure sacrificale.*

2. *Il re togato sedente in sulla sedia curule e tenente con una o con ambe le mani lo scettro eburneo sormontato da un busto virile.*

)(ΤΕΙΜΑΙ ΒΑϹΙΛΕΩϹ —. *Clipeo equestre appoggiato ad un' asta, e gli altri oggetti, come nel prec. n. 1.*

L'epigrafe τειμαὶ βασιλέως (cf. *C. I. Gr. n.* 2126), ed il tipo stesso del re sedente in sulla seggiola curule ne accertano, che i doni compartiti dagli Augusti a que' monarchi del Bosforo equivalevano in certo modo alle τιμαῖς ἐπινικίοις, ossia agli ORNAMENTIS TRIVMPHALIBVS di Roma. E forse non andrebbe lungi dal vero chi congetturasse che M. Agrippa gl' impetrasse da Augusto a Polemone fin dall' anno 740, allor ch' egli li prese per se dopo di avere assoggettato ad esso lui i popoli del Bosforo (Dio LIV, 24). Il Lenormant (*Trésor, Rois Grecs p.* 56-57) ed il ch. de Koehne (*Musée Kotschoubey t. II p.* 240) talora presero per *patera* il *clipeus equester*, segnatamente quando vedesi ornato di ghirlanda [1]; e sono in parte scusabili anche perchè, al riferir di Aristotele (*Rhetoric. III*, 4), non disdicevasi il chiamare la *patera* ἀσπίδα Διονύσου, e parimente il *clipeo* φιάλην Ἄρεος. Ma che l'oggetto in quistione sia *clipeo*, non *patera*, chiaro si pare dal vederlo congiunto all' asta del pari che nelle monete di Nerone Cesare, nelle quali l'identico tipo del *clipeo equestre addossato all' asta posta ritta in palo* (per usar della frase de' blasonici) vien dichiarato dall' opposta epigrafe: EQVESTER · ORDO · PRINCIPI·

[1] La *patera* portata da Scipione in dono a Massinissa (*Liv. XXX*, 15) probabilmente gli dava la facoltà di sacrificare in Campidoglio, qualora si recasse a Roma. Il dono della *patera* data da Paulo Emilio al suo genere Elio Tuberone (Plutarch. *Paul. Aemil. c.* 28) ha un bel riscontro nell' ode Olimpica VII di Pindaro, che la mostra usanza greca.

IVVENT*utis* (Eckhel, *VI p.* 261: *Borghesi*, Annali arch. 1846 *p.* 127). Un tipo identico ricorre anche in monete della Bitinia (*Morelli*, *Famil. Maecia n.* 3), ove parimente si riferisce agli onori di Domiziano Cesare principe della Gioventù. A Massinissa, divenuto amico e confederato di Roma, il senato oltre i doni impartitigli già da P. Scipione mandò *equos duos phaleratos et bina equestria arma cum loricis* (Livius, *Hist.* XXX, 17); vale a dire i *due clipei equestri con due o più lanciotti, e con due loriche leggiere.* Gli identici doni mandati dagl' imperatori ai re del Bosforo in sulle loro monete sono indicati dalla *protome del cavallo che emerge di retro al clipeo ed al lanciotto*, armi proprie de' cavalieri romani; se non che invece dell' intiera armatura sta la *galea equestre*, che suppone la *lorica*, probabilmente ommessa per ragione della ristrettezza dello spazio dell' area della moneta. Del resto, questi tipi equestri ponno anche indicare che quei re del Bosforo, per ragion d'onore, fossero ascritti alle turme equestri della gioventù di Roma, e che ne potessero capitanare una, qualora colà si recassero (cf. Annali arch. 1846 *p.* 124-128), segnatamente nella ricorrenza della *transvectio* e del *ludus Troianus.* La *scure*, posta al basso, parmi non si connetta altrimenti colle *armi equestri*, ma sibbene appelli al titolo di sacerdote, ἱερεὺς, ἀρχιερεὺς, di Roma e dei Divi della casa Augusta (cf. *C. I. Gr. n.* 2125). A quel sacerdozio forse si riferisce anche il *gladio corto e nudo*, che talora è posto di rincontro alla *scure sacrificale*, e che può dirsi *secespita.* Nelle monete di Cotys I manca la *scure sacrificale*; e solo in esse (al disopra del clipeo e di rincontro alla testa del cavallo) vedesi un *busto virile radiato*, che potrebbesi dire del Divo Giulio, o tutt' insieme dei Divi Giulio ed Augusto, e posto per denotare che Cotys medesimo fosse sacerdote del *Caesareum* od *Augusteum*, che di certo non potea mancare nel Bosforo, sapendosi che Sauromate II fu ἀρχιερεὺς τῶν Σεβαστῶν (*C. I. Gr. n.* 2125). Il ch. de Koehne (*p.* 220) avverte, che quel *busto radiato* è *barbato*, e che sarà probabilmente immagine di Giove Capitolino, offerta da Claudio al re Cotys I; ma nel disegno (*pl.* XII, 37) quel busto radiato è imberbe; e posto che sia realmente barbato, parrebbe più presto effigie di Sarapide (Eckhel, *IV p.* 29); giacchè a Giove Capitolino non si convengono i raggi attorno al capo.

Lo scettro eburneo sormontato da un busto virile, che probabilmente sarà effigie dell' Augusto regnante, viene a significare che que' monarchi riconoscevano gli Augusti regnanti come datori del regno, siccome l'*aquila* posta nel sommo dello *scipio eburneus* in Roma significava che ogni podestà legittima viene da Giove (Cic. *Philippic. XI*, 12). Ma quel busto può tutt' insieme significare che i re del Bosforo erano inserti nella famiglia Iulia imperante da prima, e che ne aveano il *ius imaginum* (*v.* Annali arch. 1853 p. 21). A quell' alto onore appellano senza meno le epigrafi ΤΕΙΜΑΙ ΒΑϹΙΛΕѠϹ ΡΗϹΚΟΥΠΟΡΙΔΟϹ, ϹΑΥΡΟΜΑΤΟΥ, ecc. e ΤΙΒΕΡΙΟϹ ΙΟΥΛΙΟϹ ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΡΗϹΚΟΥΠΟΡΙϹ, ϹΑΥΡΟΜΑΤΗϹ ecc. E vuolsi avvertire anche la particolarità del titolo ΒΑϹΙΛΕΥϹ costantemente inserto frammezzo al nome proprio del monarca e il gentilizio ΙΟΥΛΙΟϹ, pel quale egli veniva a partecipare della cittadinanza romana e dell' attinenza colla *domus Augusta*. E così fecero anche i re della Tracia, come consta dall' iscrizione di IVLIA TYNDARIS · C · IVLI · REGIS · RHOEMETALCAES · *Liberta* (*Orelli n.* 631).

Il ch. de Koehne (*p.* 219-220) avverte, che que' doni onorifici inviati dal senato e dagl' imperatori ai re amici e confederati non erano sempre gli stessi per tutti: l'*anello suggellatorio*, ad esempio, donato a Siface; la *veste di porpora* inviata a Massinissa e ai re d'Egitto non figurano punto sopra le monete bosforane; laddove la *scure*, rappresentata sopra alquante monete del Bosforo, non fa altrimenti parte dei doni offerti ai sovra menzionati. Ma vuolsi osservare, che l'anello era un oggetto sì piccolo, che delineato a proporzione con gli altri simboli, sarebbe riuscito quasi indiscernibile, che alcuni dei re bosforani, rappresentati sedenti in sella curule, indossano la toga e la tunica purpurea; e che la *scure*, come detto è di sopra, non sembra far parte dei doni onorifici, e si riferisce invece al sacerdozio di Roma e della casa Augusta.

IVBA II rex Mauretaniae.

Il ch. Müller pel primo ne diede così descritto un denario d'argento di questo re (*Num. de l'anc. Afrique t. III p.* 106 *n.* 70): REX IVBA. *Testa imberbe diademata, con clava dietro la spalla sinistra.*

)(*Sedia curule, sopra la quale è appoggiato uno scettro; nel campo, una corona; a destra,* R (XX)XI? Arg. 4.

A p. 123, ove ragiona dei tipi delle monete di Giuba II, egli avverte, che *alla serie dei tipi romani vuolsi aggiungere eziandio quello della sedia curule congiunta allo scettro ed alla corona* (*n.* 70). *La sella curulis*, *simbolo della suprema podestà giudiziaria, uno scettro d'avorio, ed una corona d'oro erano i doni che il senato romano soleva inviare ai re stranieri amici ed alleati di Roma, come insegne della podestà regia, o come ornamenti trionfali. Siface e Masinissa erano di già stati insigniti di cotali decorazioni* (*Liv.* XXVII, 4: XXX, 15). *Tolomeo figlio di Giuba II, per aver preso parte alla repressione di Tacfarinate, l'anno* 24, *ricevette da Tiberio simili doni, ch' ei fece figurare sopra le sue monete. L' impressione di questo tipo sopra la moneta di Giuba II potè aver simile motivo ed origine*: *forse la vittoria riportata sopra i Getuli l'anno* 6 *dell' era nostra.*

Ma basta confrontare il disegno della sovra descritta moneta di Giuba II con quelle del figliuolo suo Tolomeo datene dal Müller medesimo (*p.* 129 *n.* 185), per restar convinto che la seggiola delineata sopra la moneta del padre non è altrimenti *sella curulis*, segnatamente a riguardo de' suoi piedi, o sostegni.

La *sella curulis* ha sempre i suoi quattro piedi curvi che s'incrociano, a guisa degli odierni faldistorii vescovili; laddove la sedia della moneta di Giuba II ha quattro piedi diritti e separati. Per quanto si può raccogliere dal disegno, la sedia in quistione pare anzi un *trono regio fornito di spalliera finiente in testa d' animale*, *e di bracciuoli*. Lo scettro (od *asta pura* che dir si debba) appoggiato al sedile, non è lo *scipio eburneus*, che accompagnava la *sella curulis*; poichè questo è assai più corto e sormontato da un busto virile o da un' aquila. Il tipo pertanto del riverso della sovra descritta moneta di Giuba II più probabilmente rappresenta il trono regio, e lo scettro regio ad esso appoggiato; quando mai quest' ultimo non si dovesse tenere per *hasta pura*, che ben si connetterebbe colla *corona lemniscata*, che rappresentar potrebbero due doni militari conseguiti da quel re amico ed alleato di Roma in qualche fatto d'armi delle due guerre de' Romani in Africa, durante il di lui regno, contra i Getuli e Tacfarinate.

PTOLEMAEVS rex Mauretaniae.

Il lodato ch. Müller (*p.* 129) ne diede accuratamente descritte e spiegate varie monete già cognite di questo ul-

timo re della Mauretania, aggiungendo qualche importante particolarità non prima avvertita da altri; e sono come segue:

1. REX PTOLEMAEVS. *Testa imberbe diademata.*

)(RAV. *Sedia curule, sopra la quale è posata una veste piegata, ed alla quale si appoggia uno scettro e sovrasta una corona lemniscata.* Arg. 3.

2. *Altri denari simili cogli anni del regno che progrediscono* dal RAVI fino al RA XVIII. Arg. 3-2.

Egli poi pienamente illustra questo bel tipo a p. 136 scrivendo: « i numeri 185-195 ci mettono sott' occhio le insegne trionfali, che, a detta di Tacito (*Annal.* IV, 26), Tiberio inviò a Tolomeo, che avea prestato aiuto al proconsole Dolabella per metter fine alla guerra contra Tacfarinate, l'anno 24 dell' era volgare, vale a dire una *sedia curule*, uno *scettro d'avorio*, una *toga ricamata* e *una corona d'oro*, dono che il senato soleva fino ab antico mandare ai re amici ed alleati, e che parimente furono trasmessi a Giuba. Sopra la moneta descritta al n. 185 ben si discerne la *toga ricamata* sospesa sopra la sedia; ma il più delle volte ella è ommessa, oppure indicata in modo non a bastante chiaro. Lo *sgabello* posto sottesso la seggiola non fu ben rilevato dai numografi, che lo scambiarono ad una nota numerica o ad altra cosa ». In questa dotta ed accurata illustrazione non trovo altro da rettificare se non che le parole *insignes triomphaux —, qui avaient également été transmis à Juba*; poichè, come qui addietro avvertii, nella moneta di Giuba II non è altrimenti rappresentata una *sella curulis*, che aver dovrebbe *les jambes courbées*, per usar delle parole stesse del ch. Müller (*p.* 137), ma un sedile a quattro piedi diritti, fornito di spalliera e di bracciuoli. Dubito ancora, che lo scettro, lungo del pari che nelle monete di Giuba II, sia lo scettro regio, anzi che lo *scipio eburneus*, che dovrebb' essere alquanto più corto (cf. de Koehne, *Mus. Kotschoubey t. II* p. 219). La particolarità della *toga picta*, primamente avvertita dal ch. Müller, torna vie più importante, dacchè il ch. de Koehne (*Musée Kotschoubey t. II p.* 219-220) ebbe avvertito, che sopra le monete dei re del Bosforo fra i doni onorifici inviati loro da Roma non figurano altrimenti *le vesti di porpora*, che pur sappiamo essere state trasmesse a Massinissa e ad altri monarchi più antichi.

C. Cavedoni.

DIPINTI DI PESTO.

(*Mon. dell'Inst. Vol. VIII tav. XXI. tav. d'agg. NO*).

Mentre lo sviluppo dell' arte etrusca mediante il materiale, offerto ai dotti principalmente nelle pubblicazioni dell' Istituto, può riconoscersi nel suo andamento generale, pesa gran oscurità sullo sviluppo artistico degli altri popoli italici. Mancanza di materiale, pubblicazioni inesatte, notizie di provenienza insufficienti o falsificate rendono questo studio molto difficile. Perciò, se nel pubblicare i dipinti pestani conservati nel Museo nazionale di Napoli ho tentato di accennare lo sviluppo delle due razze sorelle, della latina e dell' osca, questo lavoro deve riguardarsi come affatto provvisorio. Ho tentato di raccogliere il materiale, che con sicurezza può impiegarsi in tal ricerca, esporre i fatti che se ne riconoscono e di rilevare le principali analogie, mentre ho dovuto rinunziare ad un' esposizione continua dello sviluppo. Dovrà dunque attendersi, che le mie osservazioni incomplete siano supplite e modificate da nuove scoperte, nuove pubblicazioni ed esatti rapporti di scavi. Se riescirà a stabilire la topografia delle fabbriche locali dei vasi nell' Italia inferiore, si sarà fatto un gran passo progressivo. E sono convinto che il mio illustre amico Fiorelli, alla cui sorveglianza severa ed intelligente ora sono affidate le antichità dell' Italia meridionale, purificata la stalla d'Augia dell' antica amministrazione del Museo, colla solita energia ed alacrità si presterà a quest' uffizio.

Combinando tutte le notizie degli scrittori ed i pochi monumenti conservati, che sono relativi alla ricerca sul primo periodo dell'arte italica, vediamo, che negli ultimi decennii del sesto e nei primi del quinto

secolo dell' era nostra gli Etruschi come nella politica, così pure nell' arte avevano la preponderanza nell'Italia dall' Arno fino al Sele, prescindendo naturalmente in quanto all' arte dalle poche colonie greche situate nella Campania. Padroni del mare, della Etruria propriamente detta, della spiaggia volsca e della più grande parte della Campania, essi abbracciavano il Lazio da due lati ed impedivano l'entrata dell' influenza greca nell' interno dell' Italia media, abitato da razza osca. Così furono essi, che diedero l'alfabeto agli Umbri e mediante questi ai Sabelli ed agli Oschi. Le opere arcaiche osche, lavorate nel Sannio, chiuso ad ogni influenza straniera, in quanto non sono interamente barbare, fanno riconoscere chiaramente l'influenza etrusca, come si osserva p. e. nei migliori dei bronzi di Pietrabbondante. [1] Artisti etruschi ornavano i tempii di Roma; un Vejente fece la statua di Giove Capitolino, la quadriga sul tetto dello stesso tempio, la statua d'Ercole *fictilis* [2]; già l'espressione di stile tuscanico impiegato dai Romani per le opere arcaiche dell' arte italica prova abbastanza la preponderanza dell' arte etrusca in quel periodo. I rilievi di Velletri [3] lavorati sia nella città volsca sia nella colonia romana condotta là nell' a. 494 (260) stanno chiaramente sotto l'influenza etrusca o piuttosto, rappresentando essi delle abitudini e costumi etruschi, sono propriamente prodotti dell'arte estrusca. Per non parlare di altri scrittori, Varrone

[1] Bull. dell' Inst. 1860 p. 8.
[2] Plin. XXXV, 45, 157.
[3] Becchetti e Carloni bassirilievi volsci Roma 1785 fol. de Laborde *mosayco descub. en las ruinas de Italia tav.* 17. Inghirami Mon. etr. Ser. VI, Tav. T 4 sg. Micali storia 61. Mus. Borb. X, 9 sg. Cf. Mommsen *unterital. Dial.* p. 320. Frammenti somiglianti si trovano nel Casino di Pirro Ligorio v. Abeken *Mittelitalien* p. 325 not. 5.

stesso sapeva quella preponderanza degli Etruschi nel Lazio e con ragione egli riconobbe un fatto importante per la storia dell' arte latina, vale a dire la prima notizia storica sopra l'entrata dell' arte greca nel Lazio, nella missione, colla quale furono incaricati Gorgaso e Demofilo, di decorar cioè il tempio di Cerere : *Ante hanc aedem Tuscanica omnia in aedibus fuisse auctor est Varro* [1]. L'importanza artistica degli Etruschi nella Campania vien provata da molti vasi di bronzo di stile etrusco ritrovati a Capua, lavorati sia dagli Etruschi campani stessi sia sotto l'influenza etrusca [2]. Fu quello il primo periodo dell' arte etrusca, nella quale questa, benchè fondata originariamente sulla base dell' arte greca, animata senza dubbio dai grandi successi nazionali in politica, si rivolse energicamente ad uno sviluppo nazionale.

Dall' a. 474 (280) comincia la decadenza politica degli Etruschi. Mediante la battaglia di Cuma l'egemonia sul mare passò ai Siracusani. Nello stesso tempo i Romani s' estesero nell' Etruria meridionale. Cominciarono i Celti a minacciare il territorio a destra del Po. I Sanniti irruppero nella Campania. Nell' a. 424 (330) *Vulturnum* fu preso dai Sanniti.

Però all' arte nazionale italica, emancipata dall'influenza etrusca, sorse subito un avversario più forte e più formidabile nell' arte greca. Finito il primo periodo

[1] Varrone presso Plin. XXXV, 45, 154 cf. Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* I p. 531. L'idolo di Diana nel tempio dedicato sull' Aventino era eguale a quello dei Massalioti (Strabo IV c. 180). Un tal idolo ieratico però non può rammentarsi, dove si tratta dell' influenza dell' *arte*. In ogni caso ambedue gli idoli erano diversi dal tipo conosciuto di *Artemis Ephesia*, inventato nel periodo dell' ellenismo incrociato col simbolismo orientale.

[2] Cf. Bull. dell' Inst. 1864 p. 174 n. 8. 1865 p. 161 sg. cf. 1864 p. 173 n. 4.

dell' arte etrusca, nella quale questa sulla base dell'arte greca aveva cominciato uno sviluppo nazionale, osserviamo sui monumenti etruschi una nuova entrata dell' influenza greca. Mentre un tratto di tempo l'elemento nazionale avea ancora qualche forza di resistenza, nondimeno la preponderanza greca crebbe di più in più, finchè l'ellenismo assorbì non soltanto l'arte, ma tutta la civiltà etrusca ed italica. Il periodo, durante il quale dopo la nuova entrata dell' influenza greca l' elemento nazionale fa vedere ancora qualche forza di resistenza, può riguardarsi come il secondo periodo dell' arte etrusca, mentre il terzo, che può chiamarsi anche l' ellenistico, dovrà cominciare colla vittoria decisa dell' ellenismo [1].

Questo sviluppo d'arte finora con abbastanza chiarezza può proseguirsi soltanto nell' arte etrusca, la quale ci offre sufficiente quantità di monumenti. Nondimeno si scorgono almeno delle traccie d'un simile sviluppo pure negli altri popoli.

Riguardando il Lazio osserviamo un' entrata dell' influenza greca già nell' a. 450 (304): i tipi delle monete romane che cominciano a coniarsi in quest' anno sono già regolati tutti secondo originali greci. La statua d'Ermodoro eretta nello stesso anno o l'anno dopo, raffigurando un Greco, senza dubbio era copiata secondo un originale greco [2]. Probabilmente verso lo stesso tempo ebbe luogo l'importante fatto, già menzionato al di sopra, cioè che Demofilo e Gorgaso, artisti greci, decorarono il tempio di Cerere [3]. Riguardando i monumenti conservati osserviamo una prova

[1] Cf. Ann. dell' Inst. 1863 p. 355 sg.
[2] Plin. XXXIV, 11, 21.
[3] Brunn *Gesch. d. griech. Künstler* I p. 531.

dell' influenza greca in un' epoca molto antica nel rilievo arcaico d'Ariccia [1]. Si riconosce chiaramente, che l'arte di questo rilievo si sia sviluppato sulla base dell' arte greca. I dettagli a quel che può conchiudersi dalle incisioni sono generalmente lavorati nella maniera arcaica greca; di più Oreste ed Egisto sono raffigurati eziandio ignudi secondo la maniera ideale greca, opposta al realismo italico. Nondimeno si riconosce una certa indipendenza nazionale nelle proporzioni dei corpi umani, i quali non fanno vedere le grandi coscie e le estremità fine dello stile arcaico greco, ma si avvicinano più alla natura, nella maniera ineguale di empire lo spazio, nella disposizione delle figure, la quale è priva della severa simmetria greca, e nello sviluppo delle leggi del rilievo; cioè, mentre il rilievo arcaico greco rappresenta le singole figure scostate fra loro, sul rilievo latino certe parti delle figure vengono coperte da altre: il braccio s. d'Oreste trapassa sul corpo della donna a lui vicina; il braccio s. d'un' altra donna copre una parte della spalla della figura, che

[1] Sickler e Reinhart *Almanach von Rom* I avanti p. 85. *Arch. Zeit.* 1849 tav. XI n. 1. Welcker *alte Denkm.* II Tav. VIII, 14. Overbeck *Gallerie* Tav. XXVIII, 8. S'intende, che il mio giudizio, fondandosi soltanto sull' incisione, potrà rendersi più esatto mediante lo studio dell' originale. Finora questo rilievo fu preso generalmente per un lavoro arcaico greco. Contro l'origine italico di lui vien rammentato, che esso è lavorato di marmo (Welcker *alte Denkm.* II p. 169): Questo argomento però non sta fermo; perchè esistono opere veramente arcaiche dell' arte italica lavorati nel marmo: il rilievo del Museo Chiaramonti colle tre donne v. p. 267 not. 1 e la conosciuta sedia del palazzo Corsini (Gori Mus. etr. I, 181 sg.). Anche l'eccellente analisi dell' arte del rilievo ariccino data dallo Zoega (Welcker *alte Denkm.* II p. 170) sviluppa molti contrassegni dell' arte italica, principalmente l'ineguaglianza nell' esecuzione. Al periodo etrusco dell' arte latina questo rilievo non può attribuirsi; perchè manca appunto il realismo caratteristico del primo periodo dell' arte etrusca, il quale deve supporsi anche in quel periodo dell' arte latina.

procede verso Oreste. [1] Molto più decisamente si riconosce l'innalzamento dello spirito nazionale nella lupa capitolina, lavorata nell'a. 296 (458) [2], monumento d'un'arte finora unica, diversa dall'etrusca e dalla greca, la quale non può dirsi altra che latina. Benchè questo monumento stia molto indietro nella finezza d'esecuzione, nondimeno colla sua freschezza nativa e col suo vigore esso offre una base, sulla quale, se avesse avuto luogo un progresso continuo e non interrotto da elementi stranieri, avrebbe potuto svilupparsi molto bene un perfetto stile nazionale. Deve molto deplorarsi, che non abbiamo maggior numero di monumenti e di notizie artistiche esatte sopra l'interessante periodo, al quale appartiene la lupa, periodo importantissimo per grandi risultati di politica interna ed esterna e per un ricco sviluppo di ogni genere. È un fatto sorprendente, il quale malgrado la scarsezza della tradizione certamente non può riputarsi come un caso, cioè il vedere rammentata nel decennio, che finisce il quarto ed in quello, che comincia il terzo secolo, gran quantità di monumenti importanti eseguiti a Roma, mentre le pagine anteriori ed immediatamente posteriori della storia dell'arte latina restano quasi interamente vuote. Basta di rammentarvi il colosso d'Ercole dedicato sul Campidoglio nell'a. 305 (449) [3], i dipinti eseguiti da Gaio Fabio nell'a. 302 (452) nel tempio della Salute [4], l'anzidetta lupa capitolina dell'a. 296

[1] Ad un simile sviluppo apparterrà il rilievo colle tre donne, esposto nel Museo Chiaramonti (Cavaceppi Raccolta III tav. 13. *Beschreib. Roms* II, 2 p. 62 n. 358. Museo Chiaramonti al Vaticano Roma 1858 p. 59 n. 360), già dal Brunn nell'annua periegesi attribuito all'arte italica.

[2] *Rhein. Museum* IV (1846) p. 519.

[3] Liv. IX, 44.

[4] Plin. XXXV, 4, 19. Val. Max. VIII, 14, 6.

(458), la serie dei *clupei* nel tempio di Bellona, votato da Appio Claudio nello stesso anno [1], il colosso di Giove fuso da Spurio Carvilio dalle armadure sannitiche nell' a. 293 (461) [2], per non parlarvi di altri monumenti come delle statue di Pitagora ed Alcibiade [3], i quali con probabilità possono assegnarsi a quell' epoca stessa. Questa riflessione statistica ed il fatto, che Fabio nobiluomo e cittadino romano apparisce come artista, provano uno slancio artistico, che non si osserva eguale in nessun altro periodo della nazione latina. Prescindendo dalla lupa, conservata a noi, disgraziatamente non sappiamo niente, fino a qual punto questo slancio fosse nazionale e fino a quale dipendesse dall' arte greca. Mentre così dobbiamo rinunziare ad analizzare più esattamente il processo, col quale l'influenza greca soppresse successivamente l'elemento nazionale, resta certo il risultato, cioè che come nell'Etruria così pure nel Lazio l'elemento nazionale venne finalmente soppresso quasi interamente dall' ellenismo. Questo processo verso il mezzo del terzo secolo, dunque non molto dopo l'anzidetto periodo di slancio artistico, in generale si era compiuto. Gli specchj e le ciste prenestine, per le quali abbiamo un dato cronologico approssimativo nella cista Ficoroni, lavorata verso il mezzo del terzo secolo, con poche eccezioni possono attribuirsi al periodo ellenistico dell' arte latina [4].

Mentre la razza latina unita e consolidata sotto l'ege-

[1] Plin. XXXV, 3, 12. Liv. X, 19.

[2] Plin. XXXIV, 7, 43.

[3] Plin. XXXIV, 6, 26.

[4] Sopra l'arte della Sabina non si può parlare; perchè c' è troppo poco materiale. A Tivoli si è trovato un bicchiere di terra cotta nera sia di stile sia di fabbrica arcaica etrusca Abeken *Mittelital.* Tav. VI, 6, p. 324. Un bustino di terra cotta trovato in Sabina v. Micali storia 61, 4. 5.

monia romana ad un dipresso ha uno sviluppo identico di civiltà, la razza osca, spandendosi nell' Italia meridionale, ne' suoi rami differenti, comunque questi più o meno venivano in contatto coll'ellenismo, sviluppò civiltà diverse. Fra quelli che restavano negli originarii territorii di loro, frai Sanniti propriamente detti [1], fralle altre piccole tribù, come frai Marsi [2], chiusi all' influenza di civiltà straniera, si osservano soltanto poche traccie di sviluppo artistico. Ancora le monete coniate da loro durante la guerra sociale quasi tutte hanno un carattere molto primitivo. Così senza dubbio i Sanniti, che occuparono la Campania, riguardo l'arte si trovavano in uno stadio affatto barbaro. I monumenti capuani, la cui conoscenza ci è pervenuta, fanno chiaramente vedere due sviluppi. L'uno è affatto nazionale. Appartengono a questo i dipinti di alcune tombe capuane, i quali disgraziatamente salvo uno conservato nel Museo nazionale di Napoli sono tutti perduti [3]. In quanto si può giudicare dalle incisioni, il disegno dappertutto è abbastanza rozzo. Leggi stilistiche non esistono: con uno studio prematuro gli artisti cercano di imitare la natura fino nei dettagli i più minuti. Sono abbastanza arditi: rappresentano delle teste di faccia ed esprimono

[1] Bronzi di Pietrabbondante Bull. dell' Inst. 1860 p. 8. Pallade di terra cotta trov. a Rocca Aspromonte Clarac III pl. 457 n. 847; Mommsen *unterital. Dial.* Tav. IX p. 174. p. 175, dove sono rammentate le pubblicazioni più antiche. La figura di bronzo nei Bronzi d'Erc. II, 1 corrisponde chiaramente coi bronzi di Pietrabbondante e, se è trovata veramente nei primi scavi di Portici (p. 1 not. 2), essa deve riguardarsi come un interessante avanzo dell' arte degli Oschi, lavorato poco tempo dopo la loro occupazione della città. Vi si riconosce ancora chiaramente l'influenza dell' arte etrusca. Cf. il bronzo somigliante etrusco presso Gori Mus. etrusc. I, 2.

[2] Prodotti dell' arte marsica sono senza dubbio i rozzi idoli d'Ercole, che si trovano in gran quantità attorno il lago Fucino.

[3] Bull. nap. (nuov. ser.) II, 10 sg. 13 sg.

degli scorcj. Però mancando loro una sufficiente conoscenza della natura principalmente del corpo umano, essi sbagliano spesso, trascurano motivi importanti ed esprimono con troppa premura motivi secondarii [1]. Dall' altro canto non si può negare, che i ritratti, sempre il campo più favorevole per l'ingegno artistico italico, col loro realismo fanno vedere grande individualità e senza dubbio molta rassomiglianza colle persone da raffigurarsi. I contrassegni esterni, come vestimenti ed armadure sono sannitici. Non si vede nessuna traccia della nudità ideale usitata nell' arte greca. Il costume d'una donna ricorda il costume abbruzzese d'oggidì [2]. L'armadura d'un cavaliere fa vedere tutta la barbarie d'un' epoca primitiva [3].

Tutt' altro sviluppo si osserva sulle monete capuane. Non vi voglio decidere, se le monete di perfetto stile greco colla testa di Pallade)(Toro a faccia umana coll' epigrafe KAMΠANO o KAΠΠANO, siano le più antiche monete di Capua coniate prima dell' a. 338 (416), nella quale la città ricevette la *civitas sine suffragio*, o se esse appartengano ad altra città più meridionale [4]. Per la nostra ricerca questo è quasi indifferente; perchè la serie certamente capuana coniata dopo il 338 (416) sta anche essa chiaramente sotto l'influenza dell' arte greca, benchè non si possa negare, che ci spicchi certe volte nei tipi delle divinità una certa individualità ed uno studio di essere caratteristico, che si scosta un po' dallo stile greco e non può spiegarsi se

[1] P. e. nel collo del sacerdote Bull. nap. II, 10 manca ogni espressione di musculatura, mentre sono espresse le righe nella pelle.

[2] Bull. nap. (n. s.) II, 11.

[3] Bull. nap. (n. s.) II, 11.

[4] Avellino opuscoli II p. 26. Friedländer *osk. Müns.* p. 33. Mommsen *Gesch. d. röm. Münzwesens* p. 115 not. 68.

non proveniente da un' influenza dello spirito artistico nazionale.

Per fortuna abbiamo un importante monumento d'arte, il quale può attribuirsi direttamente a quel periodo dell' arte campana. È questo la colossale testa di cavallo di bronzo, esposta nel museo nazionale di Napoli [1]. Questa testa corrisponde affatto con quella sul rovescio delle monete campane insignite coll' epigrafe ROMA o ROMANO coniate fra l'anno 338 (416) e l'a. 211 (543) e deve dunque assegnarsi allo stesso sviluppo d'arte. Deve essa, come la testa sulle monete, intendersi come simbolo della Campania esposto probabilmente in qualche luogo pubblico [2]. Venne scelto apposta questo simbolo, perchè la cavalleria era la truppa la più rinomata dei Campani, la quale si distinse in più occasioni [3], e nello stesso tempo l'arma della nobiltà campana, sulla quale s'appoggiava principalmente l'influenza romana [4]. Io non capisco, come

[1] Mus. Borb. III, 10. Come monumenti più piccoli della direzione ellenistica dell'arte campana possono rammentarsi le seguenti terrecotte:

1. con testa di Pallade di faccia Bull. n. (n. s.) I, 13 n. 2. cf. le monete di Tarento Carelli CXV, 236 CXVI, 243, 267, 271 sg. 282, di Velia CXI, 50, di Metaponto CLIX, 176, di Heraclea CLX, 14 sg. CLXII, 28.

2. Con porco ibid.

3. Con testa con berretto frigio di faccia Bull. nap. (n. s.) II, 5 n. 1.

4. I rilievi, che rappresentano combattimenti della cavalleria campana contro qualche popolo vicino. Riccio Notizie degli scavamenti del suolo di Capua Nap. 1855 Tav. XI. XII.

[2] Sopra la testa di cavallo come simbolo di città cf. Vergil. Aen. I, 443. Sulle monete essa si trova molto spesso.

[3] La testa di cavallo è l'espressione abbreviata del cavallo o del cavaliere e questi della cavalleria. Così le stesse monete campane hanno certe volte sul rovescio l'intero cavallo; le monete di Tarento nei pezzi più grandi hanno il cavaliere, sui più piccoli la testa di cavallo. La cavalleria campana decise la battaglia di Sentino nel favore dei Romani (Liv. X, 29) e nel primo tempo dell' assedio di Capua generalmente sconfisse i Romani (Liv. XXVI, 4).

[4] Cf. Liv. VIII, 11. 14.

Javarone, il quale ultimamente pubblicò questa testa nel Mus. Borb. III, 10, possa sostenere ancora l'antico mito, che questa testa cioè abbia appartenuto ad una statua colossale di cavallo. Quest' opinione vien rifiutata completamente per la struttura del collo; perchè dalla parte dei crini la sua curva rientrante comincia troppo vicino alla testa, e nella parte della gola sporge pure troppo in alto, di modo che un colosso di cavallo con quella testa sarebbe stato un mostro con un collo corto, grosso e tutto sproporzionato. Di più mi assicura il Fiorelli, il quale aveva l'occasione di esaminare la parte inferiore di quella testa, che si riconosce chiaramente essere quella testa fusa d'un solo pezzo di bronzo ed essere gli orli troppo ottusi, anzi quasi semirotondi, per poter essere stati attaccati ad un corpo di bronzo.

Il fonte di quest' ideale campano di cavallo sarà stato quello sviluppato dall' arte greca dopo Alessandro Magno; cioè l'arte ellenistica, sviluppando quasi tutti i tipi tramandati dal periodo anteriore, senza dubbio fece lo stesso col tipo di cavallo tanto più, perchè le statue dei re e dei generali a cavallo appartenevano agli oggetti il più spesso rappresentati in quell'epoca. L'analisi però delle modificazioni, che l'ideale ellenistico subì nell' arte campana, finora è impossibile; perchè i cavalli, che con probabilità possono riguardarsi come copie di quell' ideale, sono tutti eseguiti in misura molto piccola e anche essi lavorati nella Campania, di modo che pure qui possono aver avuto luogo delle modificazioni [1].

Sorge ora la quistione sopra le relazioni cronologiche che esistono fra l'anzidetto sviluppo nazionale,

[1] V. la statuetta d'Alessandro Magno a cavallo Bronz. d'Erc. II, 61. 62. Mus. Borb. III, 43, quello dell'Amazone Bronz. d'Erc. II, 63. 64. Mus. Borb. III, 43, quella d'un cavallo Bronz. d'Erc. II, 65. Mus. Borb. III, 27.

rappresentato nei dipinti sepolcrali, e lo sviluppo ora descritto. È certo, che il disegno dei dipinti sepolcrali è troppo libero per assegnarli ad un periodo anteriore all' a. 338 (416). Una tale supposizione vien esclusa pure per certi vasi dipinti trovati in una di quelle tombe, i quali fanno vedere tutte le traccie di decadenza e non possono appartenere ad un periodo anteriore al terzo secolo [1]. Potrebbe dunque qualcheduno congetturare, appartener questi dipinti ad uno sviluppo, il cui principio fosse, dopo finito il periodo ellenizzante, determinato colla data cronologica dell' a. 338 (416). Però non si guadagnerebbe niente con questa supposizione; perchè lo sviluppo ellenizzante, rappresentato nelle monete, dura continuamente fino all' a. 211 (543), nel quale Capua fu conquistata dai Romani, dunque fino all' epoca, dopo la quale non si tratta più di arte capuana. È perciò, che si riconosce chiaramente, questi due sviluppi non seguire l'uno l'altro; piuttosto resta soltanto la supposizione, che essi erano contemporanei. In ogni caso lo sviluppo nazionale, che ci rappresenta con certe modificazioni lo spirito artistico sannitico, relativamente è più antico. Entrata l'influenza greca, cominciò lo sviluppo rappresentato nelle monete e nell' insegna campana. Quest' influenza greca però non soppresse interamente l'altro sviluppo, anzi questo si conservò, in quanto si può giudicare dai monumenti superstiti, nei dipinti sepolcrali, i quali, rappresentando generalmente dei ritratti, offrivano all' ingegno artistico italico un campo molto adattato. Così esistevano a Capua contemporaneamente due direzioni di sviluppo artistico, l'una, la quale dipendeva dall' arte greca, favorita forse prin-

[1] Bull. nap. (nuov. ser.) II, 12, n. 14. 15.

cipalmente dall' aristocrazia ellenizzante ed introdotta da questa nei monumenti pubblici, l'altra nazionale, ora visibile principalmente nei dipinti sepolcrali. Nemmeno questa supposizione è priva di analogia: anche nell' arte greco-romana osserviamo contemporaneamente alla predominante direzione ellenistica una specie di sviluppo nazionale nel ritratto e nelle rappresentanze della vita quotidiana. Un' altra analogia ricaveremo con probabilità dall' esame delle opere d'arte pestane [1].

Rivolgiamoci finalmente all' altro ramo della razza osca, ai Lucani, i quali mediante i dipinti sepolcrali trovati a Pesto ed incisi nella nostra Tav. dei Mon. XXI vengono introdotti degnamente nella storia dell' arte [2]. Prima però di entrare nella ricerca la più importante, vale a dire sopra il posto, che prendono quelli dipinti nella storia dell' arte o piuttosto della civiltà, sopra le loro relazioni coll' ellenismo e gli elementi nazionali di loro, dobbiamo occuparci di certi dettagli, la cui conoscenza servirà per base a sciogliere la quistione capitale.

I. *Struttura della tomba.*

È curioso di vedere, come il campo bianco che contiene i dipinti, eccetto quello colla *sacra mensa* (Tav. d'agg. N, 1), non è limitato al di sopra ed al di sotto

[1] Per poter parlare sopra lo sviluppo artistico a Nola, le monete ed un dipinto sepolcrale solo (*Arch. Zeit.* 1850 Tav. 14) offrono troppo poco materiale. Il dipinto è di stile greco, ma nazionale in certi dettagli del vestire. È uno sbaglio, se il Raoul-Rochette *mon. in.* p. 251 e l'Abeken *Mittelitalien* p. 342 sostengono, che la bella stele arcaica della collezione Borgia (Rochette *mon. in.* 63, 1. Mus. Borb. XIV, 10) provenga da Nola. Cf. Finati nel Mus. Borb. XIV nel testo per tav. 10. Questo sbaglio fu cagionato senza dubbio dall' iscrizione osca, altre volte posta al di sotto. Cf. Mommsen *unterital. Dial.* p. 178.

[2] Vengono citati passaggieramente dall' Abeken *Mittelitalien* p. 346. 423.

con due linee parallele. Anzi l'altezza del campo bianco — se si conta dalla striscia rossa che sorpassa le onde nere fino alla striscia più bassa degli ornamenti al di sopra — vicino all' estremità, dove sta la donna colla tazza, è di m. 0,77, mentre la stessa altezza dietro l'uomo che tiene la coda del cavallo arriva soltanto a 0.69 (Tav. XXI, 1). Troviamo proporzioni somiglianti negli altri due intonachi (Tav. XXI, 2. 3), i quali, ora distaccati, originariamente senza dubbio appartenevano ad *una* parete. Cioè l'anzidetta altezza dietro il cavaliere barbato (Tav. XXI, 2) è di 0,78, quella dietro il giovane (Tav. XXI, 3) di 0,69. Così vediamo, che quei campi, più lunghi dall' una parte, si ristringono sensibilmente verso l'altra. Soltanto il campo colla *sacra mensa* (Tav. d'agg. N, 1) offre un oblungo rettangolare, essendo l'altezza in ambedue le parti di 0,68. Comparando quelle misure riconosciamo subito, che il campo colla *sacra mensa* alto 0, 68 deve attaccarsi alla parte più ristretta dei campi delle altre pareti. Non può fare maraviglia, che questi campi siano un centimetro più alti; perchè facilmente, anzi quasi sempre, nello staccare i dipinti antichi, pezzetti dello stucco, dove passa il taglio, vengono perduti. Dunque la disposizione dei dipinti non poteva essere altra se non questa: la parete colla *sacra mensa* (Tav. d'agg. N, 1) si trovò dirimpetto all'entrata, quella colla donna colla tazza ed i quattro giovani (Tav. XXI, 1) era alla sinistra di chi entrava nella tomba, l'altra ora segata in due pezzi (Tav. XXI, 2. 3) alla destra. Senza dubbio la tomba era più larga vicino all' entrata e si restringeva sensibilmente verso il fondo, la quale struttura venne pure seguita nella formazione dei campi da dipingersi.

Resta un' altra quistione, cioè sapere, se sulla destra e sinistra parete ci siano conservate delle com-

posizioni intere, o se ci manchino alcune figure. In primo luogo possiamo assicurare con certezza, che in ambedue le pareti sulla parte più ristretta dei campi, vale a dire dietro l'uomo che tiene la coda del cavallo (Tav. XXI, 1) e dietro il giovane a cavallo (Tav. XXI, 3), non ci manchi nessuna figura; perchè abbiamo veduto le altezze di 0,69 attaccarsi immediatamente a quella di 0,68 del campo della parete dirimpetto all' entrata. Di più non può mancare nemmeno una figura nel mezzo della parete d., ora segata in due pezzi, cioè fra la figura della donna colla tazza (Tav. XXI, 3) ed il cavaliere barbato (Tav. XXI, 2); perchè l'altezza del campo avanti il cavaliere barbato è di 0,74, dove vien tagliata la figura della donna, di 0,72 metri. Se vi fosse stata frapposta un' altra figura, la differenza sarebbe stata più grande di due centimetri. Dunque resta soltanto dubbioso, se ci manchi qualche figura nelle parti più larghe delle pareti vicino alla parete dell' entrata, vale a dire dietro la figura della donna colla tazza sulla parete s. (Tav. XXI, 1) e dietro il cavaliere barbato sulla parete d. (Tav. XXI, 2). Pure qui mi sembra probabile, che niente manchi o almeno nessuna figura intera. Per provare questo, non voglio attribuire nessun' importanza a ciò, che i due pezzi della parete destra riuniti (Giovane cavaliere 1,29. Cavaliere barbato 0, 80), larghi 2,09, arrivano quasi alla stessa larghezza con quella della parete s. larga 1,98; perchè questo infatto può attribuirsi ad un caso. Molto più di questa vale la riflessione, che per aggiungere una o più figure nelle anzidette parti soffrirebbe molto l'equilibrio della composizione, circostanza assai importante principalmente in composizioni d'un periodo semiarcaico. Così credo, che le composizioni della tomba pestana, come ci sono con-

servate, in quanto al mezzo della parete d. con certezza, in quanto alle parti vicine alla parete dell' entrata con grande probabilità possono riguardarsi come complete e che abbiamo a deplorare soltanto la perdita dei dipinti della parete di entrata.

II. *Tecnica.*

I colori non sono dipinti a fresco, ma fermati sopra lo stucco o il gesso mediante qualche pigmento, sopra la cui qualità soltanto i chimici possono dare dei schiarimenti. Questo si riconosce chiaramente in tutti i colori, eziandio in quello bianco del fondo; perchè pure questo in molti siti si è sciolto dalla parete e fa travedere lo stucco o il gesso, sul quale questo colore era imposto. Un osservatore attento riconoscerà lo stesso fenomeno in tutti i colori. Basta, per darne un esempio evidente, di esaminare nell'originale il collo del cavaliere barbato, dove un pezzo del colore rossobrunastro della carnagione si è sciolto e si travede la materia di sotto.

L'impressione generale dell' insieme dei colori è molto vivace e fresca. Si vedono pochissimi chiaroscuri e questi molto teneri sui vasi sulla parete dirimpetto all' entrata, sulle armadure di color d'oro, sulla carnagione rossobrunastra degli uomini e su quella delle donne, la quale è del colore bianco del fondo, distinta però mediante tenere tinte di rosso chiaro. Le parti dipinte con colori chiari, vale a dire con rossobrunastro, giallo, bigio o bianco, venivano contornati col pennello tinto di nero con una finezza e destrezza maravigliosa. Questo maneggio aveva luogo, dopochè le anzidette parti già erano dipinte coi loro colori; perchè spesso questi vengono sorpassati al di sopra dai contorni neri.

Le armadure sono quasi tutte di color d'oro, eccetto nel guerriero collo scudo sulla parete s., la cui corazza è di color bigio, sia d'acciajo sia d'argento, mentre lo scudo è bruno scuro, probabilmente di cuojo, e fornito di quadretti azzurri.

Sulla parete s. la donna colla tazza ha la tunica gialla, il grembiale rosso, il berretto verde. Il guerriero immediatamente dirimpetto è vestito d'una tunica rossa e regge uno stendardo, il cui velo fa vedere dei quadri rossi, circondati da striscie bianche ed azzurre, ed al lato destro un orlo di colore d'oro. Nel guerriero collo scudo che segue vediamo sopra e sotto la corazza striscie rosse ricamate di bianco, sopra le quali non può determinarsi, se esse appartengano alla tunica di sotto, o se debbano intendersi come gli orli della corazza. Il cavaliere che segue ha la tunica rossa con orlo bianco ed azzurro, l'ultima figura un mantello bianco.

Sulla parete d. il cavaliere barbato ha la tunica bianca, ricamata di rosso, il velo dello stendardo azzurro; la donna è vestita di tunica bianca ricamata di rosso, di grembiale rosso, il giovane cavaliere di tunica rossa distinta con orlo e con quadri azzurri. I vasi posti sulla *sacra mensa* (Tav. d'agg. N, 1) a fianco del prefericolo sono di color di bronzo, il prefericolo bigio, come d'argento.

Rosso è il colore della striscia che limita al di sotto il campo coi dipinti, rossi i meandri esteriori nella striscia ornamentale al di sopra, rossa la parete nel di sopra ed al di sotto. I meandri interiori, nei quali sono imposti gli ornamenti quadrati, sono di colore azzurro. Quelli ornamenti sono composti ognuno di cinque quadrati più piccoli: quello nel centro è rosso, i quattro agli angoli neri, gli altri quattro, posto ognuno fra due quadrati neri, gialli. Seguono al di

sopra della striscia ornamentale due striscie bianche, separate mediante una gialla.

III. *Significato della scena in generale.*

Una delle differenze più caratteristiche fra l'arte classica e l'arte moderna è, che quella accenna i concetti secondarii in una maniera quasi simbolica, mentre l'arte moderna gli eseguisce più o meno distesamente. Così l'arte classica è capace di sviluppare mediante poche figure una grande ricchezza di motivi, mentre l'arte moderna, se non può disporre di maggiori mezzi, deve rinunziarvi. Perciò per le opere classiche ci vuole uno spettatore, il quale con attenzione vi si approfondi, mentre le opere moderne, sviluppando distesamente i singoli motivi, in generale, supposto che l'oggetto raffigurato sia conosciuto, si capiscono più facilmente. Quest' uso d'espressione artistica non è proprio soltanto all' arte greca, ma da questa si è comunicato pure all' arte filiale italica fino all' epoca, che ogni traccia d'idealità greca vien soppressa dal realismo. Nei rilievi della colonna di Traiano osserviamo già tutta la prolissità dell' arte moderna.

Tenendo conto dell' anzidetta espressione artistica riconosciamo nei nostri dipinti una grande ricchezza di motivi. Guerrieri, senza dubbio ritornanti dalla battaglia, vengono salutati dalle loro mogli, le quali offrono i bicchieri per rinfrescarsi. Alcuni compaesani, i quali sono restati in casa durante la spedizione, al ritorno dei vittori loro sono andati incontro ed adesso tornano nel paese, accompagnando la schiera vittoriosa. Questa comitiva è accennata chiaramente mediante l'uomo inerme, che procede dietro il cavallo, vestito con un mantello bianco che ricorda la *toga*, la quale

figura in contrapposto dei guerrieri fa vedere un carattere decisamente cittadino. Un simile significato avrà pure il bel giovane sul fuocoso destriero; perchè anche lui è inerme e non fornito, come lo sono i guerrieri a cavallo, del πελλαστής o πελλύτης sopra il malleolo del piede. La gioja nel suo bel volto non sarà cagionata soltanto dal superbo destriero, che egli cavalca, ma pure dalla speranza di poter partecipare fra poco a simile gloria come i guerrieri compatrioti. Mentre l'anzidetto uomo col mantello accenna la generazione di età matura, la quale ha già terminato la carriera militare, il giovane rappresenta la generazione crescente a quell' uffizio. Il puledro vicino al cavaliere barbato accennerà il bottino ricondotto dai guerrieri.

Per entrare più profondamente nel significato delle singole figure, ci mancano i confronti; può congetturarsi molto, affermarsi niente di certo. Non ardisco di decidere, se gli stendardi nelle mani dei guerrieri siano le loro insegne o insegne predate dai nemici. È curioso di vedere il cavaliere barbato, il quale, perchè porta lo stendardo, certamente appartiene ai guerrieri reduci dalla battaglia, fornito col πελλαστής o πελλύτης, ma senza corazza ed elmo ed il bottino posto proprio al di lui fianco. Potrebbe qualcheduno congetturare, essere questo il capo della spedizione, le cui armi vengono portate da un altro ed al quale conviene la principale parte del bottino.

Il dipinto dirimpetto all' entrata rappresenta le offerte fatte al morto, cioè sopra una specie di *sacra mensa* due vasi e nel mezzo fra loro un prefericolo, sotto la *mensa* nel mezzo una melagranata, in ogni lato due rami d'alloro ed un uovo. Le uova appartenevano alle più usitate offerte. Gli altari almeno coi serpi, dipinti quasi in ogni casa pompeiana, sono quasi sempre

imbanditi di uova, mentre negli frutti associati a loro si osserva una certa svariatezza. L'offerta della melagranata probabilmente avrà un significato funebre più deciso. Un' altra melagranata è raffigurata pure sulla parete d. dietro il giovane cavaliere, però qui di maniera più stilistica [1].

Molta analogia colla rappresentanza dei nostri dipinti e coi dettagli delle vesti e delle armadure visibili in essi ci offre una serie di vasi provenienti dall' Italia inferiore. Anche su questi vasi vediamo delle donne, che coll' orcio e colla patera salutano dei guerrieri reduci dalla battaglia. Però lo stile di questi vasi appartiene ad un periodo molto più basso. Cioè il disegno morbido ed i colori bianco, giallo chiaro, rosso soprapposti spesso di maniera molto caricata, fanno vedere le traccie di decadenza, mentre le particolarità delle vesti e delle armadure da trattarsi più tardi assegnano quelli vasi ad un popolo di costumi analoghi a quelli, che si scorgono sui dipinti pestani. Questi vasi si trovano in gran quantità nel Museo nazionale di Napoli, però in conseguenza della trascuratezza dell' antica amministrazione senza nessuna notizia di provenienza. Anche dei vasi di questa sorte che sono pubblicati [2], è stabilita soltanto in generale la provenienza

[1] Lo stesso simbolo si trovò in altre tombe pestane notate da Bamonte Antichità pestane p. 76, 77. cf. Welcker *Zeitschrift* p. 10 sg. Melagranate di terra cotta si trovano spesso nelle tombe campane. cf. *Arch. Zeit.* 1850 p. 148 not. 13.

[2] Mus. Borb. VIII, 58. Tischbein *Collection of engravings from anc. vases* III, 42. *Antiqu. de Hamilton* III, 121. Millin *peint. de vases* I, 13 (da S. Agata), 41. Fiorelli Notizia dei vasi rinv. a Cuma Tav. XII (da Cuma). Cf. Gerhard *Neapels antike Bildw.* p. 345 n. 118 p. 318 n. 437. Vi s'aggiungono vasi con scene sepolcrali, come p. e. Tischbein III, 40. Senza dubbio appartengono alla stessa fabbrica anche molti vasi con scene mitologiche, principalmente bacchiche. Siccome però l'analogia dello stile dalle incisioni si riconosce difficilmente, così mi contenterò di

dall' Italia inferiore, mentre mancano notizie più dettagliate, eccetto un esemplare, il quale vien notato come proveniente da s. Agata de' Goti, ed un altro da Cuma. Siccome son pochi i vasi di questo genere pubblicati, così ne abbiamo fatto incidere sulla nostra tav. d'agg. O due, che si trovano nel Museo nazionale di Napoli [1].

IV. *Lo stile.*

Che i nostri dipinti stiano sotto l'influenza dell' arte greca, ognuno lo riconoscerà al primo colpo d'occhio. Anzi, se non vi si trovassero le armadure lucane e certi tipi del volto diversi dal greco, i dipinti potrebbero assegnarsi all' epoca greca di Poseidonia. Vi vediamo l'arte, la quale sta vicino al libero sviluppo ed ha conservato soltanto pochissime traccie della rigidezza arcaica, vale a dire nelle mani s. protese delle donne e nell' espressione del piede s., che vien tirato avanti dall' ultima figura sulla parete sinistra. Nondimeno si riconosce una differenza abbastanza grande nella maniera, colla quale l'arte greca fa risentirsi in questi dipinti e negli altri dipinti italici conosciuti finora, cioè ne' dipinti etruschi del secondo e terzo periodo, i quali stanno egualmente sotto l'influenza greca. È vero, che i volti dei guerrieri elmati si accostano tutti all'

notare un vaso colla lotta d'Achille e d'Ettore (Millin *peint. de vases* I, 19) ed un altro colla lotta d'un' Amazone contro un eroe (Millin I, 23), dove l'analogia spicca dalla rassomiglianza caratteristica delle armadure. Somiglianti costumi, ma uno stile diverso fanno vedere i vasi d'Assteas e quegli analoghi a loro. Cf. Ann. dell'Inst. 1864 p. 335 sg.

[1] Il vaso a campana Tav. d'agg. O, 1 è descritto presso Gerhard *Neapels ant. Bildw.* p. 318 n. 468. La testa (n. 3) col berretto ricorre due volte, cioè in ogni lato della scena principale dell' altro vaso Tav. d'agg. O, 2.

ideale greco. Ma nondimeno spicca da loro chiaramente qualche individualità nazionale, di modo che deve concedersi il tipo greco negli anzidetti dipinti etruschi essere reso molto più esattamente [1]. Di più l'uomo che procede dietro il cavallo ed il cavaliere barbato nella forma della testa, del proffilo, nella maniera di barba e di capellatura fanno vedere un tipo tutto opposto all'ideale greco e tanto individuale, che possono credersi veramente ritratti di Lucani. Oltre ciò le vesti delle figure, come sarà esposto più tardi, sono nazionali lucane e non vi si è fatta nessuna concessione all'arte greca, come sugli anzidetti dipinti etruschi, dove spesso eziandio la nudità ideale dell' arte greca si è introdotta. Combinando queste singole riflessioni qualcheduno potrebbe giudicare, l'elemento greco predominare molto più decisamente presso gli Etruschi che i Pestani. Nondimeno riguardando i nostri dipinti ognuno scorgerà in essi l'ingegno dell' arte greca più che negli etruschi, eziandio più che in quelli dell' epoca ellenistica, i quali decisamente in gran parte sono copiati da modelli greci. Per sciogliere questa contraddizione, bisogna riflettere, che in ogni sviluppo d'arte agiscono due elementi, un elemento più sublime, che può dirsi l'ingegno artistico, che concepisce le idee e sviluppa le leggi etiche dell' arte, ed un altro elemento inferiore, che subordinandosi a quello crea la forma. L'artista pestano ha penetrato nell' ingegno dell' arte greca; gli Etruschi se ne sono appropriati piuttosto i contrassegni esterni della forma. Nei dipinti pestani regna quella moderazione e quella tranquillità, nella quale consiste principalmente l'elemento ideale dell'ottimo periodo

[1] Per far conoscere viemmeglio il carattere delle teste abbiamo fatto incidere le quattro più conservate sulla tav. d'agg. N, 2-5 nella proporzione d'un poco più della metà dell' originale.

dell'arte greca. Non vi si trova niente di esagerato; l'artista conosce molto bene la sua capacità e bada bene di non sorpassarne i limiti. Non gli avviene di rappresentare una figura in una mossa, ch' egli non era capace di esprimere, come tante volte è accaduto agli artisti etruschi. Conscio dell' ingegno artistico greco, egli si emancipò in gran parte dai dettagli della forma e riuscì ad utilizzarlo in un senso nazionale. Così giudicando da questi dipinti non possiamo fare di meno di consentire all' opinione del Mommsen, che cioè la razza osca si sia impadronita più profondamente dell' arte greca che gli Etruschi, fenomeno che peraltro si spiega facilmente dalla più grande diversità di razza esistente fra i Greci e gli Etruschi. Si esaminino tutti i dipinti etruschi, che stanno sotto l'influenza dell' arte greca: se ne troveranno molti, i quali nella perfezione della tecnica e nella finezza del disegno possono gareggiare coi nostri pestani; vi troveremo il tipo greco e tutti gli altri contrassegni esterni dell' arte greca raffigurati con molta più esattezza che sui dipinti pestani; nondimeno non v'è alcun dipinto, dal quale spiri l'ingegno divino dell' arte greca egualmente che dai nostri.

Prescindendo dai contrassegni esterni, se cerchiamo concetti, che paiono estranei all' ingegno artistico greco, non avremo da rammentare niente eccetto forse una certa sproporzione nell' empire lo spazio sulla parete sinistra. Imperocchè lo spazio, dove stanno i due guerrieri a piedi, mediante lo stendardo dell' uno e lo scudo dell' altro è più caricato di concetti che le altre parti del campo.

Riguardando poi gli ornamenti in generale li riconosceremo subito come appartenenti alla migliore epoca greca. Una modificazione italica si riconoscerà soltanto nella striscia superiore. In questa meandri rossi

circondano meandri azzurri, nei quali sono imposti dei quadrati. La maniera dell' imporre i quadrati a quel che pare è italica. Cioè l'uso greco — conchiudo questo dai vasi di buono stile, i quali con probabilità possono assegnarsi ad una fabbrica greca — sarebbe stato non di imporre, ma di frapporre gli ornamenti quadrati fra i meandri [1] o di imporre nel semplice meandro un altro semplice meandro; perchè altrimente la parte interna dell' ornamento sarebbe troppo pesante in comparazione colla parte esterna. Almeno un artista greco, per stabilire l'armonia, avrebbe rinforzato il meandro esteriore mediante una o due striscie ornamentali.

VI. *I vestimenti.*

Riguardando i guerrieri dei nostri dipinti colle loro armadure di color d'oro o d'argento e coi loro chitoni di colori brillanti e svariati ognuno ricorderà i passi di Livio, dove egli descrive l'aspetto dei soldati sannitici, maggiori dei Lucani e della stessa razza osca. Per rammentarvi soltanto il passo più importante, scrive Livio IX, 40 sopra i Sanniti: duo exercitus erant, scuta alterius auro, alterius argento caelaverunt ..... spongia pectori tegumentum, et sinistrum crus ocrea tectum. galeae cristatae, quae speciem magnitudini corporum adderent. tunicae auratis militibus versicolores, argentatis linteae candidae. Cf. X, 38. 39.

In ogni caso questa predilezione per colori svariati e brillanti deve riguardarsi come propria alla razza osca ed è diversa dal gusto più serio della razza latina, differenza che si è conservata ancor' oggidì dai

[1] Cf. p. e. Millingen *peint. de vases* tav. B, 1. Millin *peint. de vases* II, 10.

discendenti, il gusto osco nelle provincie napoletane, l'altro opposto dai Romani.

Confrontando le singole particolarità delle armadure dei nostri guerrieri coll' armadura sannitica descritta da Livio osserviamo certe differenze, come infatti non poteva accadere altrimente, che i Lucani, benchè usciti dai Sanniti, modificarono il sistema militare secondo i nuovi loro bisogni. Così in contraddizione col rapporto di Livio vediamo un guerriero fornito con uno scudo tondo e tutti i guerrieri, che portano delle cnemidi, forniti con cnemidi doppie all' uso delle prime due classi dell' esercito romano e degli opliti greci. Molto chiaramente all' incontro le armadure e le vesti dei nostri guerrieri corrispondono con quelle che si osservano sugli anzidetti vasi (p. 281). Siccome i nostri dipinti rappresentano degli Oschi poseidoniati, così quelli vasi possono riguardarsi frattanto come appartenenti all' arte delle popolazioni osche abitanti nell' Italia inferiore, fintantochè esatti esami di scavi avranno stabilito più distintamente il locale di questa fabbrica. Come sui dipinti pestani, vi ritroviamo la tunica corta, che copre appena le vergogne, e gli elmi colle alte penne, che portano due dei nostri guerrieri [1]. Ricorrono egualmente gli stendardi, che ve-

[1] La corazza, colla quale sono muniti i nostri guerrieri, su alcuni degli anzidetti vasi è rimpiazzata mediante particolari tondi, due o tre di numero, imposti al petto ed alcune volte distinti mediante linee spirali. Questo fatto basta per spiegare l'uso finora sconosciuto di quelle spirali elastiche di bronzo che si trovano spesso nelle collezioni d'antichità dell' Italia meridionale. Cf. i vasi Tav. d'agg. O, 1. Tischbein I, 60. *Antiqu. de Hamilton* III, 121. Millin *peint. de vases* I, 41. Fiorelli Notizia dei vasi Tav. XII. Gerhard *Neapels ant. Bildw*. p. 345 n. 118. Gli stessi arnesi porta un cavaliere in un dipinto pestano presso F. Nicolas Memorie sui monumenti di antichità che esistono in Miseno ecc. ed in Pesto Napoli 1812 Tav. XII. Disgraziatamente ho potuto far un uso soltanto passaggiero di questo libro molto raro, il quale, benchè

diamo nelle mani di due di loro [1], e l'asta decorata colla benda lunga a guisa di quella dei lancieri moderni, che porta uno dei cavalieri [2].

Per rilevare finalmente con poche parole gli altri attributi notabili nelle figure dei nostri dipinti, in primo luogo nelle due aste, che tiene il guerriero collo scudo, deve notarsi l'αγκύλη o l'*amentum* riconoscibile in ambedue [3]. Non ardisco di determinare, che cosa sia il bastoncino retto colla d. dal primo guerriero sulla parete sinistra. Sopra il malleolo del piede di due cavalieri si osserva una correggia senza dubbio di cuojo, chiamata dai Greci πελλαστής o πελλύτης [4]. Ricorre questa, asseggiata di maniera più raffinata, in pitture chiusine nelle figure di due *desultores*, di due giuocolieri [5], d'un pirrichista e d'una ballerina [6] e serviva per impedire lo stendimento dei nervi del piede. L'applicazione di questo preservativo nella cavalleria antica si capisce facilmente; perchè i cavalieri dovevano salire e smontare senza staffe [7]; di più sappiamo, che la cavalleria romana alcune volte, scendendo nel combattimento stesso dai cavalli, cangiò il carattere della pugna [8], operazione, per la quale quel preservativo era adattissimo.

scritto senza critica, contiene molto materiale interessante. Il dipinto pestano Tav. XII rappresenta un combattimento fra due pedoni armati, al quale sta presente un uomo inerme, a quel che pare un ἀγωνοθέτης, ed un cavaliere armato, al qual una donna offre una tazza.

[1] Millin *peint. de vases* I, 15. Tischbein III, 47.

[2] Tischbein III, 42.

[3] Ricorre pure nei due pedoni armati Nicolas l. l. Tav. XII.

[4] Hesych. cf. *Archäol. Anzeiger* 1850 p. 70.

[5] Mem. dell' Inst. V, 15, 2.

[6] Mon. dell' Inst. V, 33.

[7] Veget. I, 17. Lipsius III, 7.

[8] Liv. XXXI, 35.

Interessantissimo è il costume delle donne; perchè esso ci rivela, che i costumi pittoreschi delle donne di Terra di Lavoro e delle provincie abbruzzesi non sono d'origine moderna, ma rimontano agli Oschi. In primo luogo deve notarsi il grembiale, che finora non si è trovato in nessun monumento antico. Le teste, benchè distrutte nelle parti posteriori, fanno vedere chiaramente una sorte di berretta, costume più chiaramente espresso sul vaso Tav. d'agg. O, 2 [1], che oggidì si è conservato p. e. a Sulmona.

VII.

Confronto cogli altri dipinti pestani.

Confrontando i nostri dipinti cogli altri pestani [2], che ci sono conservati disgraziatamente soltanto in incisioni, vedìamo subito, che i nostri sono i più antichi di tutti. Nè i dipinti delle tombe d'Albanella [3] nè quelli d'un' altra tomba pestana [4] fanno vedere la severa moderazione, che nella composizione e nell'esecuzione regna nei nostri dipinti. Anzi, mentre sui no-

[1] Ricorre nella donna presso Nicolas l. l. Tav. XII.

[2] La cattiva incisione presso Nicolas l. l. Tav. XII non si presta ad un tale confronto. A quel che si può giudicare da questa, i dipinti pestani di Nicolas nello sviluppo artistico seguono immediatamente dopo i nostri. Un posto somigliante conviene ai dipinti pestani molto distrutti, notati Bull. dell' Inst. 1865 p. 93 sg. Altre notizie di dipinti pestani perduti v. presso Bamonte Antichità pestane p. 76 sg.

[3] Bull. nap. (nuov. ser.) III, 10 sg. Albanella è un piccolo paese, situato presso Capaccio e distante quasi sette miglia da Pesto.

[4] Bull. nap. (nuov. ser.) IV, 4 sg. Mon. Ann. Bull. dell' Inst. 1854 p. 63. 79 Tav. 12. Cf. Dubois Maisonneuve *introd.* I, 2.

stri dipinti si riconoscono ancora alcune traccie della rigidezza arcaica (v. p. 282), gli altri dipinti fanno vedere uno sviluppo affatto libero, che contiene almeno nei dipinti d'Albanella già certe traccie di trascuratezza e decadenza. L'ardire degli artisti è cresciuto immensamente. L'artista nostro ha rappresentato le teste e le gambe di tutte le figure di proffilo. In un dipinto d'Albanella si osserva una testa rappresentata di faccia e nell' altro sepolcro pestano con una certa predilezione quasi tutti i corpi sono espressi di faccia o di due terzi. Eguale differenza esiste riguardo l'influenza dell' arte greca. Mentre i nostri dipinti rappresentano un complesso molto felice dell' ingegno artistico greco coll' elemento nazionale, nell'una delle tombe d'Albanella l'influenza greca è molto indebolita e nell' anzidetta tomba pestana lo schietto realismo regna di maniera tanto decisa, che guardando questi dipinti invano cerchiamo una traccia dell' arte greca. Non vi parlerò dei volti, il cui realismo non è moderato per niente dall' idealità greca, nè dei costumi ed altri contrassegni esterni. Già il carattere delle scene dipinte sulle due pareti lunghe prova abbastanza l'assenza di ogni spirito ellenico. Vi è rappresentato due volte il guerriero, cui appartiene il sepolcro, nell' atto di ammazzare un nemico. Dalle ferite del nemico stilla larga quantità di sangue [1]. Tutta la scena è espressa con abbastanza ferocia ed è priva di ogni traccia d'idealità, colla quale l'arte greca suole nobilitare eziandio

[1] Il ch. Minervini Bull. nap. (nuov. ser.) IV p. 180 riconosce in questi nemici dei Greci. Quello sulla parete d. (Tav. V) probabilmente è un barbaro, sia Campano, sia Daunio o d'altro popolo vicino; perchè la forma del suo elmo non si trova tutta eguale in monumenti propriamente greci, ma affatto identica in vasi della Magna Grecia (v. p. e. l'auriga Bull. nap. nuov. ser. III, 5) ed in molte monete italiche.

rappresentanze di questo genere [1]. È vero, che anche gli Etruschi nel periodo ellenistico della loro arte con grande predilezione sceglievano a rappresentare scene sanguinolenti e feroci. Nondimeno eziandio le scene le più barbare rappresentate in quel periodo, come il sacrifizio dei Troiani presso il rogo di Patroclo, offendono quasi meno; perchè paiono mitigate mediante la forma ellenistica, nella quale sono espresse. Se fu non tanto la forma, ma l'ingegno dell' arte greca, sulla quale si fondò originariamente l'arte dei Lucani a Pesto, questa base è interamente svanita nell' ingegno dell' artista, il quale dipinse le pitture in discorso. — Quello sviluppo artistico, che comincia colla riunione dell'ingegno greco e dell' elemento nazionale e finisce colla vittoria di quest' ultimo, trova interessanti confronti nella storia di Poseidonia. I Lucani occuparono questa città nella seconda metà del quinto secolo. Quest' occupazione però non era seguita dall' esterminio degli abitanti greci; anzi senza dubbio la razza greca ed osca si mischiava pacificamente, circostanza che avrà contribuito molto alla lode spesa ai Lucani dagli scrittori greci, di essere *φιλόξενοι καὶ δίκαιοι* [2]. Le monete di Poseidonia, di cui larga quantità fa vedere tutti i contrassegni artistici del quarto secolo, conservano ancora gli antichi tipi ed il greco nome della città. Di più il *περίπλους* conosciuto sotto il nome di *Skylax* [3], il quale è scritto verso l'anno 336 (418), rammenta Poseidonia ancora come città ellenica. Questi fatti, combinati col risultato dell' anzidetta analisi artistica, rendono probabile, che nel primo periodo dopo

[1] Cf. p. e. il rilievo Albani *Arch. Zeit.* 1863 Tav. 170, altri ateniesi presso Salinas Monumenti presso S. Trinità in Atene Tav. II.
[2] Heraclid. Pont. fragm. 20 Müller. Aelian var. hist. IV, 1.
[3] Cap. 12.

l'occupazione lucana la civiltà greca prevale. Come però generalmente l'elemento ellenico nelle colonie achee non aveva lunga forza di resistenza, così anche i Poseidoniati col tempo cominciarono a lucanizzarsi. Questo processo, il quale si risente pure nella trasformazione del nome della città, doveva essere quasi compiuto verso il fine del quarto secolo. Aristoxeno [1] almeno, la cui attività letteraria cade principalmente in quest' epoca ed il quale come Tarentino poteva conoscere molto bene la situazione nelle città della Magna Grecia, racconta che ogni anno i Pestani si siano riuniti per fare una festa all' uso ellenico e per piangere pubblicamente la perdita degli antichi costumi ellenici. Benchè i dettagli di questo racconto per il loro carattere sentimentale e romanzesco possano eccitare de' sospetti, nondimeno non c'è alcuna ragione per dubitare del fatto principale, cioè che Poseidonia allora fosse lucanizzata. Anche senza questa notizia saremo costretti di arrivare allo stesso risultato, riguardando la modificazione del nome della città e l'anzidetto sviluppo artistico; perchè ognuno riconoscerà, quanto bene questo vi corrisponda, sia che si riguardi la profonda intelligenza dell' ingegno artistico greco nel principio, sia che si riguardi il prevalere dell' elemento italico nel fine di questo sviluppo. Perciò credo con buona ragione di aver dissapprovato l'opinione del Millingen [2], il quale, perchè Ateneo scrive i Pestani aver fatto quella festa, dopochè erano diventati da Greci Tirreni e Romani, suppone, l'Ari-

[1] Presso Athen. XIV p. 632 a. Il fatto raccontato da Pseudo-Dione Crisostomo Corinth. XXXVII p. 112 Reiske p. 299 Dindorf (Vol. II), che un ambasciadore lucano abbia fatto gran sensazione a Siracusa, parlando il Greco δωριστί, non può stabilirsi cronologicamente.

[2] *Considérations* p. 47 sg.

stoxeno dell' anzidetto passo essere pseudonimo e quell' opera essere scritta da qualche sofista greco dell'impero. È vero, che difficilmente Aristoxeno potè diventare tanto vecchio da vedere Pesto colonizzato dai Romani (anno 273=481). Però la menzione dei Romani può essere stata interpolata molto bene da Ateneo. I Tirreni non recano difficoltà; perchè gli scrittori meno esatti fanno uso di questo nome quasi per tutti i popoli italici; dunque possono chiamarsi così anche i Lucani.

Però quel processo di lucanizzazione lasciò intatto un genere di monumenti, vale a dire le monete. Tutta la serie, coniata per un lungo tratto di tempo, nel quale essa ci fa riconoscere modificazioni nell' alfabeto e nel dialetto, conserva sempre il perfetto stile greco, anzi prende parte ai progressi di questo ed è priva di ogni traccia d'elemento lucano. Dunque come a Capua, così pure a Poseidonia lo sviluppo artistico prendeva contemporaneamente due direzioni; cioè mentre nei dipinti sepolcrali finora analizzati lo spirito indigeno si emancipò dall' influenza greca e seguì una direzione nazionale, lo sviluppo greco continuò senz' interruzione nelle monete.

Ci resta di inserire in questo sviluppo il grandioso gruppo del cavaliere portante un amico ferito fuori della battaglia, dipinto in una tomba pestana, del quale ci è conservato disgraziatamente soltanto uno schizzo [1]. Non vi osserviamo alcuna traccia dell' elemento lucano, ma l'arte perfetta greca nel più libero sviluppo e col *pathos* proprio al periodo dopo Alessandro Magno. Lascio in sospeso il mio giudizio sopra questo dipinto. Può essere che esso stia in relazione collo sviluppo

[1] Abeken *Mittelitalien* Tav. X p. 346. 424.

greco, il quale ci apparisce da principio seguito e sempre conservato nelle monete. Può essere, che esso debba assegnarsi al periodo ellenistico di Pesto. Cioè i Pestani, benchè lucanizzati, come tutti i popoli italici, finalmente furono soggetti all' ellenismo ed entrarono dunque in un periodo d'arte ellenistica, la qual transizione presso loro doveva succedere tanto più facilmente, inquantochè lo sviluppo dell' arte greca nella loro città, come si vede dalle monete, non fu mai interamente interrotto. Faccio uso della parola *ellenismo* nel significato più ristretto, il quale non può impiegarsi nei periodi antecedenti. Cioè nei periodi anteriori ebbero luogo nell' Italia singoli assalti della civiltà greca con risultati più o meno durevoli, più o meno localizzati. Il nuovo periodo all' incontro comincia coll' entrata dell' ellenismo, vale a dire col grandioso processo, mediante il quale la civiltà greca, rivolgendosi dall' oriente all' occidente, soggettò ed assimilò il resto del mondo classico sotto le sue leggi.

Per riassumere finalmente i risultati delle osservazioni sopra lo sviluppo artistico a Poseidonia dall' occupazione lucana in poi, troviamo nei dipinti sepolcrali uno sviluppo organico, che comincia coll' unione dell' ingegno artistico greco e dell' elemento nazionale e finisce col prevalere di quest' ultimo; contemporaneamente però ebbe luogo uno sviluppo affatto greco, le cui traccie si riconoscono nelle monete. Come secondo periodo può stabilirsi l'ellenistico, nel quale l'elemento nazionale forse è svanito del tutto pure dai dipinti sepolcrali e l'arte greca domina completamente.

Questo processo si compì dagli ultimi decennii del quinto fino ai primi decennii del terzo secolo ed ebbe dunque luogo principalmente nel quarto secolo. Cioè sappiamo, che Poseidonia nella seconda metà del quinto

secolo fu occupata dai Lucani [1]. Dall' altro canto i più recenti dipinti ci rappresentano ancora i Lucani in un periodo di spedizioni guerresche. Queste cessarono naturalmente nell' a. 273 (481), quando Pesto fu colonizzato dai Romani e serviva appunto come fortezza per sorvegliare i Lucani [2]. Supposto pure, che vi restarono degli abitanti lucani, certamente questi non facevano più delle spedizioni guerresche. L' attribuire i dipinti più recenti ai Latini coloni di Pesto, questo è contradetto dal vestiario decisamente lucano visibile in una parte di essi, di più dalla riflessione, che il dipingere le tombe non era uso latino. In tutta quest' esposizione a bella posta non ho parlato in generale dell' arte lucana, ma specialmente dell' arte lucana a Pesto; perchè tutta la civiltà poteva svilupparsi altrimente nelle città puramente lucane [3].

Mediante l'influenza dell' ellenismo cessò successivamente l'individualità della civiltà presso i differenti popoli italici. Un ricco materiale per lo studio dell'

[1] Niebuhr *römische Geschichte* I p. 93 ff.

[2] Vell. I, 14. Liv. epit. XIV. Cf. Liv. XXVII, 10.

[3] A bello studio non ho rammentato in questa rivista dell' arte pestana due piccoli monumenti, la cui provenienza è troppo dubbiosa: l'Ercole d'argento del sig. Castellani Bull. dell' Inst. 1864 p. 62 n. 8 e la figura di bronzo Bull. nap. (nuov. ser.) VII, 8. La provenienza pestana della prima figura dal sig. Castellani mi venne significata come non interamente certa. L'altra figura secondo le notizie del sig. Peytrignet proviene dagli Abbruzzi. Cf. Bull. dell' Inst. 1864 p. 174 n. 5. Ed infatti il lavoro di ambedue i monumenti ricorda l'arte sannitica. Se provengono veramente da Pesto, devono riguardarsi come prodotti dell' arte primitiva dei Lucani, la quale anche a Poseidonia da loro poteva essere esercitata qualche tempo. In questo riguardo corrispondo perfettamente con quello, che scrive il Minervini Bull. nap. (n. s.) VII p. 151 sopra l'anzidetto bronzo. All' incontro sono d'altra opinione, se egli crede moderno il braccio s. di quel bronzo; perchè l'ho esaminato esattamente insieme col sig. Bramante, il quale come diligente riproduttore d'antichità senza dubbio in tali quistioni ha un giudizio molto competente, e l'ho trovato genuino.

arte di questo periodo ci offrono le città sepolte dal Vesuvio, veramente microcosmi del perfetto ellenismo italico, i quali, rappresentandoci, benchè in misura piccola, l'insieme della civiltà del loro periodo, possono servire per base alle ricerche sopra tutta l'arte di quest' epoca; perchè tutti i monumenti trovati nel suolo classico, che appartengono al periodo dell' ellenismo compiuto, si scorgono sottoposti alle stesse leggi di sviluppo. Quasi tutti quei monumenti si riferiscono ad originali ellenistici; pochi, benchè si rivolgano ad originali anteriori, sono fondati nondimeno sulla riflessione ellenistica. Quanto più un' opera deve riguardarsi come opera d'arte vera, tanto più puramente essa riferisce il carattere dell' ellenismo. L'elemento nazionale è ristretto al ritratto, fin da tempo antico campo più favorevole per il realismo italico, ed a rappresentanze della vita quotidiana, le quali si scorgono, più o meno ben riuscite, nelle scene generiche di rilievi, come p. e. del monumento d'Eurisace e dei dipinti pompeiani, nelle pompe funebri delle tombe etrusche, nei rilievi degli archi trionfali romani, nelle diverse scene dal circo e dall' anfiteatro. Fu il merito dell' epoca di Traiano di apprezzare e di utilizzare quest' individualità dell' ingegno artistico nazionale. Non si può dire, che quest' epoca abbia introdotto nell' arte un pensiero tutto nuovo. Piuttosto, riconosciuta quest' individualità, l'epoca di Traiano l'ha diretta in un campo, per il quale essa era adattata, e l'ha concentrata su grandiosi monumenti dei fatti dell' imperatore e dell' armata. Ammessa tale restrizione si può dire, che quest' epoca ebbe il merito di sviluppare, poco prima della decadenza del classicismo, ancor una volta un fiore dell' arte nazionale italica.

WOLFGANG HELBIG.

VASI DI BUSIRI.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tavv. XVI. XVII; tav. d'agg. PQ.*)

Il mito di Busiri [1] è molto antico e nacque senza dubbio già nel periodo, quando i primi navigatori greci arrivarono alle spiagge allora poco ospitali dell' Egitto [2]. Tocca agli Egittologhi di esaminare, se eziandio il nome di Busiri non significa altro che Osiri [3] o tomba di Osiri [4], e se il mito greco trasse origine direttamente da certe cerimonie usate nel culto egizio [5].

La tradizione volgare racconta così [6]: Mentre Busiri, figlio di Nettuno [7], era re d'Egitto, arrivò grande sterilità. Allora *Thrasios* [8] profeta di Cipro gli consigliò di sacrificare ogni anno uno straniero a Giove. Busiri sacrificò prima il profeta e d'ora in poi ogni forestiere, che gli capitò. Volle fare lo stesso ad Ercole. Questo però ruppe i vincoli ed ammazzò il re

[1] Un' altra persona di questo nome vien rammentata come discendente del celebre Busiri Diodor. I, 45, un' altra come figlio di Egitto ed assassinato dalla Danaide Automate Apollodor. bibl. II, 1, 5.

[2] Eratostene presso Strab. XVII c. 802. Diodor. I, 67.

[3] Cf. Parthey Plutarch. Isis et Osiris p. 206.

[4] Diodor. I, 88. Zoega de obelisc. p. 288.

[5] Cf. Parthey l. l. p. 272 sg.

[6] La narrazione più completa v. presso Apollodor. bibl. II, 5, 11. Cf. Ferecida nel schol. Apollon. Rh. IV, 1396. *Agathon* di Samo Plutarch. parall. 28. Diodor. IV, 27. Ovid. A.A. I, 647. Met. IX, 183. Hygin. 56. Plutarch. Thes. 11. Serv. ad Aen. VIII, 300. Georg. III, 5. Philarg. ad Georg. III, 5. Prob. ad Georg. III, 1. Mythogr. Vatic. I, 1, 65. II, 157.

[7] Come madre si rammenta Lysianassa (Apollodoro), Libya (Isocrat. Busir.), Anippa (*Agathon*).

[8] *Thrasius* presso Ovid. A. A. I, 649. Alla stessa lezione accenna *Thasius* Hygin. 56. È vero, che presso Apollodoro si legge Φράσιος; presso Philarg. Georg. III, 5 *Pygmalion* di Cipro dà il vaticinio.

insieme col suo figlio Amfidamante [1] o Ifidamante [2]. Le modificazioni ed abbellimenti di questa tradizione volgare sono poco rilevanti ed, in quanto sono conosciute, esse derivano principalmente dallo studio sterile dei dotti ellenistici, cioè di combinare storicamente i differenti miti. A questo genere di scienza ellenistica si riferiscono senza dubbio le notizie, che Busiri sia stato scelto da Osiri come curatore della spiaggia [3], che Proteo, temendo la sua tirannia, sia sfuggito dall'Egitto [4], e lo studio di inserir Busiri nella serie cronologica dei re egiziani [5]. Può dubitarsi, se il racconto di Diodoro [6] provenga dallo stesso fonte o da una poesia satirica o comica, cioè che Busiri innamorato delle Esperidi abbia mandato dei masnadieri per rapirle, e che Ercole abbia ucciso il re e riscattato le giovinette. Tutto isolato resta il racconto di Dione Crisostomo VIII, 32 (I p. 150 Dindorf): τὸν δὲ Βούσιριν εὑρὼν πάνυ ἐπιμελῶς ἀθλοῦντα καὶ δι' ὅλης ἡμέρας ἐσθίοντα καὶ φρονοῦντα μέγιστον ἐπὶ πάλῃ, διέρρηξεν ἐπὶ τὴν γῆν καταβαλών. Senza dubbio Dione vi si sbagliò, cambiando Busiri con Anteo. Cioè nel mito di Anteo la πάλη è il punto caratteristico, mediante il quale venivano contrapposte la forza brutale del gigante e l'istruzione ginnastica dell' eroe. Il vizio della voracità attribuita alla stessa persona deriverà dal dramma satirico o dalla commedia così detta media; perchè sappiamo, il mito d'Anteo essere stato trattato in drammi satirici da Aristia e Frinico ed in commedia da Antifane.

[1] Così Apollodoro II, 5, 11.

[2] Così Ferecida, il quale aggiunge καὶ τὸν κήρυκα Χάλβην καὶ τοὺς ὀπάονας.

[3] Diodor. I, 17.

[4] Conon. narr. 32. Philarg. ad Georg. IV, 390.

[5] Diodor. I, 45.

[6] Diodor. IV, 27.

L' esistenza del mito di Busiri, a quel che noi ne sappiamo, vien accennata la prima volta da Erodoto [1]. Entrò nella letteratura principalmente mediante il dramma satirico, la commedia siciliana e l'attica ch' ebbe il nome di media. Scrisse Euripide un dramma satirico sopra questo mito [2], mentre commedie sopra lo stesso soggetto vengono rammentate di Epicarmo, Antifane, Cratino giovane, Efippo, Mnesimaco [3]. Però nulla altro ne sappiamo se non che Ercole almeno nelle commedie di Epicarmo, Mnesimaco ed Efippo come generalmente in quella specie di poesia, apparì come mangiatore [4] ed ubbriacone [5], qualità, le cui traccie trapariscono pure in un frammento della commedia di Antifane [6]. Nella commedia di Epicarmo, a quel che pare, qualche messaggiero rapporta al re sopra l'anzidetta qualità dell' eroe prigioniero, mentre presso Mnesimaco ed Efippo l'eroe stesso, condotto innanzi al re, ne fa la confessione.

Stabilito una volta Busiri come modello di ferocia e crudeltà, i sofisti e retori ne fecero uso per provare la loro sagacità nel difenderlo; così Policrate, nato Ateneo, ma vivente a Cipro [7] e, rispondente all' opera di questo, Isocrate nel Busiri a noi conservato.

Siccome il mito di Busiri è divenuto popolare principalmente per il dramma satirico e la commedia, così le rappresentanze di lui, che si trovano sui vasi, hanno tutte un carattere più o meno burlesco. Si spiega

[1] Herodot. II, 45. Cf. Plut. περὶ Ἡροδότου κακοηϑ. 12.
[2] Nauck fragm. trag. graec. p. 350. 359.
[3] Athen. X p. 411a. Meineke fragm. comicor. I p. 351.
[4] Athen. X p. 411a. Meineke fragm. comicor. III p. 567.
[5] Meineke III p. 322.
[6] Meineke III p. 35.
[7] Isocrat. Busir. ὑποϑ. Cf. Quintilian. II, 17, 4. Theon progymnasm. 6.

dalla stessa cagione, che questo mito finora non si è trovato su vasi a figure nere, ma soltanto su vasi a figure rosse, i cui miti generalmente, come è conosciuto, dipendono dallo sviluppo del periodo del dramma. Non vi contraddice il vaso ceretano pubblicato nella nostra tavola de' Mon. XVI. XVII; perchè qui lo stile a figure scure non è genuino, ma imitato in epoca posteriore. Sono due scene del mito, che si vedono rappresentate sui vasi finora conosciuti. In primo luogo conosciamo due vasi, sui quali Ercole legato vien condotto al sacrifizio:

I. Vaso di Nola:

Ercole legato vien condotto da uno schiavo di tipo barbaro.

De Witte *Description Durand* p. 103 n. 306. Panofka *hyperbor. röm. Studien* p. 298.

II. Vaso probabilmente di Vulci, perchè già della collezione Canino: Ercole legato vien condotto da due barbari, mentre precede una figura, che tiene un lecito.

Gerhard *neuerworbene Denkm. des Berl. Mus.* 3. *Heft* p. 47 n. 1736.

Gli altri vasi rappresentano, come Ercole, vicino ad essere sacrificato, ha rotto i vincoli ed ammazza gli Egizj. Sono quelli i seguenti:

I. Tazza di Vulci, fabbricata da *Python*, dipinta da *Epiktetos*.

Ercole, già ferito nel petto, colpisce colla mazza un barbaro, che tiene buttato a terra vicino all' altare. In ogni lato del gruppo di mezzo fuggono due barbari, che tengono o lasciano cadere differenti apparati del sacrifizio. Busiri, forse rappresentato mediante il barbaro gettato a terra, non è caratterizzato per niente come re.

Musée étrusque du prince de Canino Viterbo 1829 p. 79 n. 572. Micali storia 90, 1.

II. Idria di Vulci:

Ercole, la spada nella destra, vicino all' altare getta a terra uno dei barbari, mentre un altro già giace ed in ogni lato uno fugge. Fanno vedere tutti i barbari la testa rasata, ornata d' orecchini ed un tipo, che ricorda il Sinese. Il re non è espressamente caratterizzato.

Bull. dell' Inst. 1829 p. 109 n. 28. Micali storia 90, 2. O. Jahn *Vasensamml. K. Ludwigs* p. 107 n. 342.

III. Vaso, la cui rappresentanza è pubblicata sulla nostra tav. d'agg. PQ, ridotta alla metà del vero, secondo un disegno che si trovò fra le carte del defunto sig. Braun. Probabilmente esso vaso è identico con un altro in ogni caso somigliante, trovato a Vulci e rammentato nel nostro Bullettino dell' a. 1842 p. 166, ciò che potrà verificarsi mediante lo studio delle *Notices d'une collection de vases provenant des fouilles faites en Étrurie par le prince de Canino Paris* 1843. 45, opere che non ho potuto trovare a Roma.

Sulla parte nobile Ercole vicino all' altare colpisce colla mazza un barbaro, il quale appoggiando la s. sull' altare protende, implorando, la destra. A destra di questo gruppo fuggono due, uno con una canestra sulla s., l'altro lasciando cadere un prefericolo, un terzo a sinistra, mentre quattro corrono sul rovescio, tutti colla chiara espressione dello spavento. Il re non è espressamente caratterizzato. Dal fianco dell' altare pende il coltello. Il tipo dei barbari si avvicina all'etiopico; può essere, che anche la maniera di esprimere mediante dei punti i capelli di quattro de' barbari secondo l'intenzione dell' artista deve rendere i capelli lanosi dei

negri. Non so, se l'artista cercò di esprimere una apposita differenza, rappresentando cinque dei barbari vestiti con chitoni cinti, tre con un panno attorno alle coscie, che corrisponde col *limus* dei Romani. Supposto così quelli ultimi nelle loro funzioni corrisponderebbero col *popa* e col *cultrarius* de' Romani, destinati per ammazzare la vittima [1], mentre quelli vestiti col chitone sarebbero i ministri per altri uffizj del sacrifizio.

Siccome la scena è chiara nell' insieme e generalmente nei dettagli, così non ci resta altro che di spiegare quel fascio di verghe simile alle *fasces* dei *lictores Romani*, che uno dei barbari sul rovescio del vaso regge sulla spalla sinistra e che ricorre pure nella mano d'un barbaro sul vaso II della nostra serie e nella mano di Ercole sacerdote conducente un toro in un'anfora volcente [2]. In ogni caso la spiegazione la più semplice sarebbe lo spiegarlo per una fiaccola, istrumento, che non manca quasi mai nelle rappresentanze dei sacrifizj. M'impedisce però nell' accettare definitivamente questa spiegazione il confronto d'un' anfora Blacas (*Archäol. Zeit.* 1846 tav. 46. Él. céram. II, 92), dove vediamo una giovinetta, dal Panofka spiegata per *Artemis Hiereia*, colpire collo istesso istrumento la testa d'una cerva. Dunque può essere, che questo istrumento venne impiegato nell' ammazzare la vittima, forse per mazzolarla e scannarla dopo col coltello, come Eumeo nell' Odissea [3] si serve per questo scopo d'un pezzo

[1] Lo stesso panno attorno alle coscie si osserva nei ragazzi nel sacrifizio di Enomao, Dubois Maisonneuve *introd.* 30. *Arch. Zeit.* 1853 Tav. 55 cf. i sacrifizj *Arch. Zeit.* 1845 Tav. 35 sg. *Élite céram.* II, 106 sg.

[2] Bull. dell' Inst. 1842 p. 187. Cf. *Arch. Zeit.* 1846 p. 347.

[3] XIV, 425: σχίζῃ δρυός. Cf. Dionys. Hal. VII, 72.

di legno di quercia e pure in tempo posteriore veniva impiegato dai Romani il *malleus* [1].

IV. Frammento di vaso di Puglia:

Ercole, rotti i vincoli, colpisce colla mazza Busiri, il quale siede sul trono, vestito con lusso orientale, e col coltello alzato compie la cerimonia del κατάρχεσθαι [2]. Due schiavi barbari a s. di questo gruppo, tenendo i vincoli dell' eroe, guardano storditi la sua impresa, mentre a destra si scorgono due belle giovinette, l'una in piedi con canestra e preferícolo, l'altra assisa, suonando la doppia tibia.

Gerhard *Neapels ant. Bildw.* 375 n. 30. Millingen *peint. de vases* 28. Mus. Borb. XII, 38.

V. Cratere di Puglia:

Presso ad una stele sepolcrale sta un giovane robusto, che colpisce col coltello un uomo barbato in vesti orientali, il quale cade, alzando disperatamente la sinistra. A s. di questo gruppo fuggono due uomini di fattezze barbare, uno con un coltello nella mano, a d. un giovane, il quale regge un bacino lustrale sorretto da alti sostegni, ed una giovinetta, che alza un istrumento a guisa di gran coltello [3]. Dal Raoul Rochette, dall' Inghirami e dall' Overbeck questa scena fu

[1] Cf. Ann. dell' Inst. 1858 p. 14.

[2] Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 381.

[3] Quest' istrumento è diverso da quello, col quale vien confrontato dal Raoul Rochette *mon. in.* p. 140 not. 1, che vediamo nella mano d'una Troiana sul vaso Vivenzio (Millin *vases peints* I, 26. Overbeck *Gallerie* 25, 24) e nelle mani delle donne tracie attaccanti Orfeo in un cratere pestano (Raoul Rochette *mon. in.* 13. 14. Inghirami gal. om. II, 252. Mus. Borb. IX, 12. Overbeck *Gallerie* (in parte) 16, 18. Cf. Bull. dell' Inst. 1864 p. 179 sg.) ed in un' idria nolana (Bull. dell' Inst. 1864 p. 179). Quest' ultimo utensile senza dubbio è un pestello, come vien provato da un'anfora, dal sig. Brunn acquistata per l'accademia di S. Pietroburgo, dove esso si trova nelle mani di due donne battenti in un mortajo.

riferita all' assassinio d'Agamennone, mentre il Panofka con più di ragione al mio parer vi riconobbe la morte di Busiri. In ogni caso l'opinione degli anzidetti tre dotti può mantenersi soltanto, se si suppone una versione diversa dalla solita tradizione, cioè che Clitennestra, per assassinare lo sposo, si sia servita di schiavi barbari. Di più ammessa questa versione farebbe maraviglia il vedere, che quelli schiavi fuggono spaventati, mentre dovrebbero partecipare all' azione. Oltre ciò sul nostro vaso si tratta chiaramente d'un assassinio fatto in occasione d'un sacrifizio e più specialmente d'un sacrifizio fatto ad una tomba, mentre Agamennone secondo la tradizione mitica fu ucciso o durante un convito o nel bagno. Ed al sacrifizio accennano chiaramente i coltelli nella mano del giovane e del barbaro, che fugge, ed il bacino lustrale; al sacrifizio funebre più specialmente la stele sepolcrale, il cui significato vien rilevato da più monumenti. Tutte queste difficoltà svaniscono, se il dipinto vien riferito al mito di Busiri. Allora le fattezze barbare degli assistenti, il loro ribrezzo, l'apparato di sacrifizio tutto questo trova una spiegazione soddisfacente; anzi la stele sepolcrale corrisponde chiaramente colla relazione, che veniva supposta fra Busiri e la tomba d'Osiride [1].

Panofka *hyperbor. röm. Studien* p. 299. R. Rochette *mon. in.* 28 p. 140. Inghirami gal. om. III, 74. Overbeck *Gallerie* 28, 4 p. 680.

Vi s'aggiunge

VI. Idria ceretana incisa nelle tavole dei Mon. XVI e XVII, nella cui illustrazione possiamo essere molto corti; perchè essa fu già descritta dal Brunn nel nostro Bullettino 1865 p. 140, il quale pure ri-

[1] Diodor. I, 88.

levò le principali particolarità della sua rappresentanza e le relazioni esistenti fra la parte nobile ed il rovescio, mentre lo Hirzel ne fece uso per la quistione di Filostrato Ann. dell' Ist. 1864 p. 341. Appartiene questo vaso alla classe dei vasi corinzii imitati a *Caere* [1]. Sulla fascia superiore della parte nobile vediamo, come Ercole, raffigurato in forme gigantesche, prostrato il re, il quale palpitante giace vicino all' altare, prosegue ad ammazzare i compagni di lui, i quali pieni di paura fanno un' impressione molto ridicola per i loro tipi e gesti grotteschi, mentre sul rovescio si avvicina la guardia composta da Etiopi armati col pedo egualmente ridicola pel misto che in essi traspare di paura e di sentimento macchinale di dovere, il quale li spinge a certa rovina. La sicurezza, colla quale gli artisti ceretani, benchè legati alle leggi d'uno stile straniero allo sviluppo del loro periodo, hanno saputo esprimere il carattere umoristico che spira da tutta questa scena, prova chiaramente, come questa maniera di espressione artistica fosse invalsa profondamente nell' animo loro.

Confrontando questo vaso cogli altri finora notati osserviamo una grande differenza riguardo la rappresentanza dei tipi e dei costumi barbari. Negli anzidetti vasi Busiri ed i suoi compagni sono caratterizzati generalmente come barbari, senza ritrarne esattamente il tipo sia egiziano sia etiopico, ed una volta eziandio il loro tipo è decisamente straniero all' Egitto. Il re stesso, dove è caratterizzato espressamente, è vestito d'un costume orientale sì, ma non specialmente egiziano, anzi commune a tutti i re sulla scena attica. I costumi dei suoi compagni non differiscono per niente da quelli di Greci assistenti al sacrifizio. In alcuni vasi abbiamo ve-

[1] V. Ann. dell' Inst. 1863 p. 210 sg.

duto eziandio aggiunte delle giovinette, ministre di sacrifizio, raffigurate con tutta l'idealità greca. Altrimente sulla nostra idria. Vi si riconosce chiaramente lo studio di dare alle figure il carattere nazionale del luogo. Sono ben distinti i proprii Egizj, compagni del re, e gli Etiopi componenti il corpo di guardia. Busiri porta un berretto molto particolare, col quale l'artista forse volle raffigurare il *Pschent*, insegna reale conosciuta delle statue dei re egiziani. Gli abiti bianchi forniti di frangie corrispondono con quelli di sacerdoti egiziani su dipinti pompeiani [1] e caratterizzano anche le nostre figure come sacerdoti. Dunque, mentre sugli anzidetti vasi regna l'idealità greca non legata dalla pretta imitazione del vero, sul nostro vaso riconosciamo uno studio di imitare fedelmente pure nei dettagli il carattere locale della rappresentanza. Questo fenomeno può derivarsi da due cagioni: dalla più grande conoscenza dei costumi egiziani nel periodo dell'artista ceretano, dall'altro canto però, essendo il vaso di fabbrica etrusca, dalla tendenza realistica dell' arte etrusca.

Siccome la caccia di cinghiale dipinta sulla fascia inferiore dell' idria non offre niente di particolare e la relazione di questa scena coll' altra sulla fascia superiore è già stata trattata dal Brunn, così ci resta soltanto di fare poche parole sopra lo sviluppo del mito di Busiri posteriore al dramma e alle opere d'arte, che stanno generalmente sotto l'influenza delle idee sviluppate nel dramma.

Il mito di Busiri restò sempre conosciuto. Dalla letteratura ellenistica venne tramandato ai Romani e potè scrivere Vergilio Georg. III, 4:

Quis aut Eurysthea durum
Aut inlaudati nescit Busiridis aras [2].

[1] Mus. Borb. X, 24.
[2] Busiri vien rammentato molto spesso. Cf. p. 296 not. 6. Cf. Ovid.

Essendo così, fa maraviglia, che le rappresentanze artistiche del mito di Busiri in questo periodo posteriore siano tanto scarse. Vien rammentato soltanto un rilievo d'Ostia [1], dove egli è raffigurato. Lo stesso può dirsi sopra i miti d'Anteo, Nereo, Alcioneo ed altri delle fatiche d'Ercole, i quali, mentre si trovano spesso sui vasi, occorrono raramente o mancano affatto sui monumenti dell' arte greco-romana. Questo deriverà non soltanto dalla restrizione generale dei soggetti da rappresentarsi introdotta nell' epoca greco-romana, ma specialmente dal fatto molto bene provato dal Klügmann [2], che cioè nell' epoca incirca d'Alessandro fu stabilito il ciclo delle fatiche d' Ercole. Adottato generalmente questo ciclo, l' arte si rivolse principalmente ai fatti contenutivi e trascurò quelli ommessivi, ai quali appartiene la punizione di Busiri.

WOLFGANG HELBIG.

Heroid. IX, 69. Seneca de clem. II, 4, 1. Hercul. Oet. 25. Stat. Theb. XII, 155. Gellius II, 6, 3. (Macrob. VI, 7). Plut. περὶ Ἀλεξ. τύχης 11. Lucian. bis accus. 8. ver. hist. II, 23.

[1] Ann. dell' Inst. 1857 p. 308.

[2] Ann. dell' Inst. 1864 p. 304.

GIUNTA.

Nel foglio di settembre dell' *Archäologische Zeitung* 1865, nella tavola 201, 3-4 è pubblicato il dipinto d'un' anfora posseduta dal ch. Oppermann, la quale secondo la congettura molto probabile del cav. Gerhard (p. 83) è identica col vaso Durand rammentato da me p. 299 n. I. Lo schiavo che conduce Ercole è vecchio, ornato con un alloro attorno alla fronte calva e fa vedere il tipo barbaro espresso con molta moderazione. — Sulla stessa p. 299 per errore non aveva notato, che il vaso II è pubblicato dal Gerhard *Trinkschalen und Gefässe* tav. VIII. È una tazza, nel cui interno è rappresentato Ercole assiso col cantaro nella mano e vicino a lui un Satiro in piedi coll' orcio (cf. Bull. dell' Inst. 1860 p. 122 sg.). Sulla parte esteriore si vede da un fianco la scena descritta p. 299. La processione rappresentatavi prosiegue sull' altro fianco, dove si scorge Busiri assiso, distrutto ed ora male ristaurato nella parte superiore del corpo. Gli sta dirimpetto in piedi un giovane barbaro, mentre due altri si avvicinano portando un istrumento poco chiaro, figure troppo ristaurate, per poter entrarne in discorso. Il tipo barbaro si avvicina all' etiopico ed è espresso molto moderatamente; il giovane col lecito a quel che pare fa vedere un tipo greco.

LAPIDI LATINE DEL MUSEO BLACAS.

(*Tav. d'agg. R*).

Fra le iscrizioni della città di Roma, che come appartenenti all' epoca repubblicana hanno preso posto nel primo volume della raccolta delle iscrizioni latine, ma di cui allora, quando esso si pubblicò, non si seppe dove avessero finito gli originali, una delle più considerevoli si è il titolo sepolcrale di Aurelio Ermia ed Aurelia Philemation (n. 1011), importante tanto per la storia della grammatica, quanto per quella della poesia latina per i due epigrammi di cui va ornato. Fu ritrovato nel 1593 a S. Agnese ed esisteva all' epoca di Fabretti nel giardino allora de' Vecchi in Trastevere, ma dopo non fu più riveduto e si credè perduto. Ora due anni fa, quando potei a mio bell' agio esaminare il ricchissimo museo del duca di Blacas a Parigi, e per la somma cortesia del bene merito possessore copiarne tutto ciò che vi era d'interessante per i miei studj: fra le altre iscrizioni latine raccolte dal padre di esso duca in Roma, mentre che vi dimorava come ambasciadore di Francia presso la santa sede, e di cui già diedi un saggio nell' importante titolo di Traiano Decio (Bull. 1865, p. 27 sg.), ritrovai anche questo titolo inciso a lettere non grandissime, ma profonde e chiare, e ben degne del settimo secolo, a cui appartiene. Ne presentiamo un facsimile al lettore nella tavola d'agg. R n. 1 e 2. Ma se generalmente, vista una volta la pietra istessa, svaniscono le difficoltà create dalle copie non perfette, qui al contrario a prima vista parvero aumentarsi. Imperocchè la pietra a sinistra di chi guarda presentossi perfetta ed i tre primi versi di essa concepiti così, appunto come stanno nella copia

del Ptolomeo (schede della biblioteca di Siena II, 503 onde Muratori 1522, 2) e del Doni (cod. Vatic. 7113 f. 91):

AVRELIVS · L · L
FILERMIA
ENNIVS · DE · COLLE

cioè ognuno di essi storpiato da non ammettere patrocinio veruno, non essendo cognome *Filermia*, nè potendo *ennius* significare mestiere chicchesia; finalmente la mancanza del prenome in quest' epoca e in un uomo provvisto dal nome del padrone è affatto insupportabile. Esaminato perciò con ogni diligenza il monumento osservai, che il pezzo contenente i principj de' tre primi versi era aggiunto al rimanente, e che le lettere non ne andavano benissimo colle altre; e persuasi facilmente al duca, che qui l'archeologo non poteva tirar avanti senza l'aiuto del muratore. Venuti gli operai staccarono il gesso, che teneva uniti i diversi frammenti, e vedemmo allora, che la pietra era rotta *ab antiquo* per l'intero lato sinistro, la rottura avendo portato via i capi di tutti i versi della prima colonna eccettuati quei che da principio non empivano il verso intero, come lo mostra la tavola sullodata. Si erano poi aggiunti due supplementi, il primo ai versi 1. 2. 3, il secondo ai versi 8-13, le due lacune cioè, l'intermedia e l'inferiore, essendosi empite col solo gesso. Leggesi nel primo di questi pezzi moderni:

1. AVI
2. FIL
3. ENN

nel secondo

8.
9.
10.
11. FI
12.
13. N

Le lettere di questi pezzi aggiunti sono assai ben fatte e tali da poter ingannare, tanto più che i supplementi siccome incisi più di duecento anni fa hanno preso anch' essi qualche colore di vetustà. Ma che tanto l'uno quanto l'altro pezzo è moderno, anche prescindendo dai contenuti del primo scioccamente inventati, può dimostrarsi materialmente. Giacchè nel primo le lettere non combinano; quando cioè il FIL si mette accanto all' ERMIA, come lo richiede la continuità della scrittura e la combinazione de' marmi, l' AVI trovasi fuori di strada, vuol dire più alto che non è il RELIO, a cui appartiene; così:

AVI RELIVS
FILERMIA

Nel secondo frammento poi, se fosse antico, dovrebbe necessariamente ritrovarsi il CO che manca al principio del v. 8; ma in vece di questo la pietra qui non mostra che la sola superficie liscia. Anche la pietra de' supplementi è diversa dalla parte antica e molto più porosa, nè combaciano esse parti come due frammenti una volta uniti e poi rotti, ma come due pietre, di cui l'una è fatta ad arte per supplire l'altra. — È chiaro dunque che di questo monumento non abbiamo di antico se non ciò che vien rappresentato nella tavola sotto i n. 1 e 2, e che trascriviamo qui per comodo de' lettori:

RELIVS · L · L
ERMIA
NIVS · DECOLLE
VIMINALE
AEC · QVAE · ME · FAATO
PRAECESSIT · CORPORE
CASTO
ONIVNXS · V[illegible] · MEO
PRAEDITA · AMANS
ANIMO
DO · FIDA · VIRO · VEIXSII
STVDIO · PARILIQVM
IVLLA · IN AVARITIE[illegible]
CESSIT · AB · OFFICIO
V R E I I A · I · I

AVRELIA · L · L
PHILEMATIO
VIVA · PHILEMATIVM · SVM
AVRELIA NOMINITATA
CASTA · PVDENS · VOLGEI
NESCIA · FEIDA · VIRO
VIR · CONLEIBERTVS FVI
EIDEM · QVO · CAREO
EHEV
REE · FVIT · EEVERO · PLVS
SVPERAQVE · PARENS
SEPTEM · ME · NAATAM
ANNORVM · GREMIO
IPSE · RECEPIT · XXXX
ANNOS · NATA · NECIS · POT
ILLE · MEO · OFFICIO · EC
ADSIDVO · FLOREBAT · ADO

Prima di esser supplita, la lapide fu veduta da Celso Cittadini che la diede alla luce nel suo libro *della volg. lingüa* f. 29 v, onde la riprodusse il Grutero 1046, 6, che l'ebbe dal Wouverio. La vide nello stesso stato il Ciacconio, la cui copia esiste nel codice del sig. principe Massimi f. 44 v, e che non sembra identica con quella del Cittadini vista l'indicazione del ritrovamento; giacchè nel codice Massimi questo dice esser avvenuto *via antiqua Nomentana III Maii* 1592 *prope muros in vinea Martella* ecc., laddove il Cittadini dice ritrovato il titolo nell' anno 1593. Finalmente lo dà senza ristauro anche il Sirmond ms. Paris. suppl. Lat. 1419 f. 458 (una parte ne pubblicò ad Sidon. Apoll. 2, 8), le cui varianti trovansi ripetute nella 2a edizione del Grutero. All' incontro il Doni ed il Ptolomeo la rappresentano coi supplementi moderni. Il Fabretti (421, 388) par che siasi accorto della loro falsità e che perciò ne abbia tolto i più assurdi, sostituendo nel v. 2 HERMIA al FILERMIA e nel 3 LANIVS all' ENNIVS; ma non ne tolse il resto, nep-

pure separò nè questi nè quelli supplementi dalla parte veramente antica. Intanto quei supplementi sono probabili, per non dire certi, e potrà scriversi il principio della lapide così :

*au*RELIVS · L · L
*h*ERMIA
*la*NIVS · DE · COLLE
VIMINALE

Ciò che segue si trova abbastanza corretto ne' testi stampati, se non che la distribuzione de' versi è un poco diversa. Per la paleografia si noti l'uso dell' I lunga, che si ha chiara ed indubitabile 1, 11 in FÍDA e 2, 3 in VÍVA, come pure nell' OMNÍS nella bella fine dell' epigramma ora perduta, ma vista dal Cittadini. Sarà questo, come penso, il primo monumento di epoca repubblicana, in cui abbiamo insieme tanto l'*i* più alta quanto l'*ei* in vece dell' *i*. Il Ritschl nel Museo renano (N. S. 14, 298 sg.) colla solita accuratezza e dottrina ha cercato a dimostrare, che dell' I prolungata, non comune insomma in monumenti dell' epoca anteaugustea, mancano finora certi esempj prima del dittatore Sulla, nè certamente la lapide di cui trattiamo, si oppone a questo canone. Ma forse con miglior ragione si potrà opporgli il denaro di M. Calidio, che ha l'I lunga costantemente e che secondo i nuovi confronti pare coniato prima del 650 (v. Annali 1863 p. 54); ed in verità, se è certo, che l'uso più generale dell' I lunga comincia dal secolo augusteo, l'uso eccezionale, che se ne fece in epoca repubblicana e di cui conosciamo ora forse non più di tre o quattro esempj, può aver incominciato buon lasso di tempo prima di Sulla. Intanto non ci proponghiamo di ritrattare qui una quistione che non è senza importanza, ma torniamo alla nostra lapida.

Nel v. 8 della prima colonna, quantunque la pietra sia un poco danneggiata, la lezione VNA niente di meno è certa. Nel v. 13 la pietra finisce ora in INAVARITIE, ma è scheggiata sulla fine ed ammette benissimo la lezione di quei che la viddero prima INAVARITIES. Nella colonna seconda v. 10 EEVERO, come hanno pure tutte le copie autorevoli, è certissimo, ed è falsa affatto la lezione EPVERO. — Nel v. 15 in fine manca oggi l'I, come pure nel 16 la R e nel 17 le lettere MNIS, serbateci dal solo Cittadini. Si noti anche una specie di accento 2,16 MEO̊, di cui non so che fare.

Esiste pure nell' istesso museo Blacas e si trova rappresentata sulla medesima tavola R, 3 la lapida scoperta a Falerii circa l'a. 1822 e stampata fra le Addenda del mio primo volume p. 563 n. 1543*a* secondo una copia presa dall' Amati. Essa dice così:

> ⟨MPRICIVS · C · F
> ⟨ABVRCVS · Q
> |ʾOLINEI · DAT

La prima lettera rimastavi del cognome è senza meno A, non I, come volle l'Amati; il supplemento però non viene più chiaro. Nel principio del terzo verso rilevai sulla pietra un avanzo della P, che non si ritrova nell' impronta cartacea che ne riportai, e che perciò manca sulla tavola.

Abbastanza antica è pure questa lapida dell' istesso museo:

> Г · AVDASIVS
> Ɔ · L · STÉPANVS
> LAMPYRINI ·
> BENEVOLAE · SVEI

ove però l'accento di *Stépanus* addita l'epoca augustea.

Finalmente mi piace di aggiugnere una iscrizione che ci mostra, se non m'inganno, una nuova stranezza della tanto strana nomenclatura romana:

D M
LEPIDO · REGIO
NICEPHORO
REGIA · PHOEBE
PATRONO BENE
MERENTI · F ·

È conosciutissimo, che i liberti de' comuni, se non prendono il nome di Publicio, derivano il loro gentilizio da quello del comune, nè farà perciò maraviglia di trovare un liberto de' Reggiani nominato *Regius*. Ma ciò che a me è stato nuovo, è, che il prenome del liberto maschio derivi dal soprannome della città, come si verifica nel nostro Niceforo, essendo troppo chiaro, dirsi esso *Lepidus Regius* per esser stato manomesso dalla città *Regium Lepidum*, mentre che la sua liberta, che non ha prenome, vien detta *Regia*.

T. Mommsen.

FRAMMENTO D'UN RENDICONTO ATTICO SOPRA L'EREZIONE DI DUE STATUE.

Il professore Cumanudes, segretario della Società archeologica in Atene, da qualche tempo richiamò la mia attenzione sopra il frammento d'un rendiconto che stimo degno di esser conosciuto. La lapide di marmo pentelico fu rinvenuta negli scavi presso *ἅγιος Δημήτριος Κατηφόρη*, sui quali il sig. Cumanudes ha riferito nel *Φιλίστωρ* I p. 131, e presentemente si trova nel museo della Società archeologica. Essa è spezzata verso la parte inferiore e a destra, e guastata anche altrove; la sua altezza è di m. 0, 30, la larghezza di 0, 29 e la spessezza 0, 12. Oltre la faccia ha pure iscrizione nella parte stretta a sinistra. Comunico prima il testo della faccia che dice:

E
ΠΙ<Τ . ΤΑΙΑΛΛΑΙΜΑΤΟΙΝΙ
ΦΙΣΤ . ΑΔΕΣΧΑΙ ΡΕΑΣΕΠΙ
ΑΧΑΡ . ΕΥΣΛΡΑΜΜΑΤΕΥΣΟ
ΕΡΧ Σ ΑΝΤ . ΤΟΝΕΡΛΟΝΕΠΙΑΡΙΣΤ
ΠΙΟΤ . ΕΛΡΑΜΜΑΤΕΥΕ ΕΠΙ ΤΕΣΙΕ 5

................ΤΑΜΙΟΝ ΤΟΝΑΙΙΟΝΘΕΟΝΣ
...............ΑΥ.ΜΑΧΟΗΟΑΕΟΣΧΣΕΝΟΙ
. Α..ΟΣΙ... Σ..ΤΡΑΤΟΑΙΛΙΙΟΣΗΟΙΣ
ΕΠΙΑΣΤΥ...ΟΑΡΧΟΝΤΟΣΕΠΙΤΕΣΒΟΙΕΣ
ΝΑΥΓ.ΕC..ΕΙΙΤΕΟΣΧΑΡΜΙΔΟΙΑΜΠΤΡΕ 10
ΚΤΕΣΟΝ.....ΡΑΣΙΟΣΑΥΤΟΚΙΕΟΣΑΙΟΠΕ
ΕΥΟΝ .̄.ΣΕΛΡΑΜΜΑΤΕΥΕΚΕΦΑΙΑΙΟΝ
ΓΠΙΑΝ̄Ι..ΝΤΟΣΑΡΧΟΝΤΟΣΕΠΙΤΕΣΡ
.ΙΙΥΙΙ..ΙΓΥΣ . ΝΙΟΑΝΤΙΦΑΝΙΔΟΕ
.ΟΣ ΙΧΙ.ΗΑΡ.ΟΣΙΟΠΑΣΙΜΕΝΟ< 15
. .' ΟΙΟΣΕ ΙΕΥΣΕΛΡΑΜΜ
...................'.ΟΝΤΟ

[Θ] Ε [Ο] [Ι] [Σ]

Ἐπιστ[ά]ται ἀγαλμάτοιν . . . .
[Ἰ]φιστ[ι]άδης · Χαιρέας Ἐπι . . . .
Ἀχαρ[ν]εύς · γραμματεὺς Ο . . . .
Ἤρξαντ[ο] τῶν ἔργων ἐπὶ Ἀριστ[ίωνος ἄρχοντος ἐπὶ τῆς βουλῆς ᾗ ὁ δεῖνα. . , ...
5 πρῶτ[ος] ἐγραμμάτευε ἐπὶ τῆς Λε[οντίδος . . . . ης πρυτανευούσης

[Λήμματα παρὰ] ταμιῶν τῶν ἄλλων θεῶν · Στ . . . .
. . . . Ἀντιμάχου Ὀαεως · Ξενο[κ. . . . .
[Ῥ]α[μν]ουσί[ου · Σω]σ[ισ]τράτου Αἰγιλιῶς, οἷς[ὁ δεῖνα . . . . . ἐγραμμάτευε · κεφάλαιον τῶν λημμάτων . . .
Ἐπὶ Ἀστυ[φίλ]ου ἄρχοντος ἐπὶ τῆς β[ουλῆς ᾗ ὁ δεῖνα. . . . πρῶτος ἐγραμμάτευε. λήμματα παρὰ ταμιῶν
10 Ναυκλέου[ς Μ]ελιτέως · Χαρμίδου Λαμπτρέ[ως . . . .
Κτησον[ίδου Π]ρασιῶς · Αὐτοκλέους Ἀλωπε[κῆθεν . . . . οἷς ὁ δεῖνα
Εὐωνυ[μεὺ]ς ἐγραμμάτευε · κεφάλαιον [τῶν λημμάτων. . . . .
Ἐπὶ Ἀντ[ιφῶ]ντος ἄρχοντος ἐπὶ τῆς β[ουλῆς ᾗ ὁ δεῖνα. . . . . πρῶτος ἐγραμμάτευε · λήμματα παρὰ ταμιῶν
[Φ]ιλύλλ[ου Ἐ]λευσ[ι]νίου · Ἀντιφανίδου · Ε . . . .
15 [Σ]ωσιχί[ου Ἀγν]ουσίου · Πα[σ]ιμένους[. . . . . οἷς
[Εὔ]βουλος Ἐ[ρχ]ιεὺς ἐγραμμ[άτευε · κεφάλαιον τῶν λημμάτων · . . . . .
[Ἐπὶ Εὐφήμου ἄρχ]οντο[ς ἐπὶ τῆς βουλῆς ᾗ ὁ δεῖνα. . . . πρῶτος ἐγραμματευε κτλ.

Il significato della iscrizione è chiaro; una commissione incaricata dell' erezione di due statue di divinità (*επιστάται ἀγαλμάτοιν* ...) rende conto dei danari ricevuti a questo scopo [1]. Prima però di entrare nelle particolarità è d'uopo tentare di stabilire la larghezza originale della lapide almeno approssimativamente. A ciò offre occasione la linea 4, in cui dopo il nome in parte conserbatoci dell' archonte Aristion non può seguire che il nome del primo scrivano del consiglio, nella forma usata in quei tempi:

ΕΡΧΣΑΝΤ[Ο]ΤΟΝΕΡΛΟΝΕΓΙ ΑΡΙΣΤ[ΙΟΝΟΣ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΕΓΙΤΕΣ ΒΟLΕΣΗΕΙ
Γ[Ρ]ΟΤ[ΟΣ]ΕΛΡΑΜΜΑΤΕΥΕ *κτλ.*

Se contiamo 18 lettere pel nome dello scrivano colla indicazione del demos, risulta che a destra della rottura trovasi una lacuna di 45 lettere; non è però da ommettere che nelle prime 3 linee della iscrizione le lettere sono più grandi, in quelle che seguono dopo la linea 5 sono più piccole e che la 4 e 5 linea a sinistra e probabilmente anche a destra lasciavano uno spazio vuoto. Se si calcolano queste due circostanze, si ha per le linee 1–3 a destra uno spazio libero di circa 33 lettere, per la 6 e seguenti di 54. Si intende bene che questo calcolo non può essere d'un' esattezza assoluta, il che d'altronde non è necessario pel nostro scopo.

Fatta tale digressione ritorno al principio della iscrizione. Dopo ΑΛΑLΜΑΤΟΙΝ seguiva probabilmente una descrizione più esatta delle statue, nonchè del rito, con cui furono erette, al che succedevano i nomi degli *ἐπιστάται* in nominativo colla indicazione dei demi.

[1] Vedi sopra l'elezione d'una simile commissione composta di tre membri l'iscrizione pubblicata nell'*ἐφ. ἀρχ.* dell'a. 1860 n. 4108, 84-87. 98-101, su cui mi propongo di ragionare più distesamente in un'altra occasione.

Di quei nomi non resta che quello di Χαιρέας del demo Ἐπικηφισιά o forse anche Ἐπιεικίδαι. Il numero degli ἐπιστάται (sembra non esser stato maggiore di tre) è tanto più difficile da fissarsi con esattezza, in quanto che è probabile che oltre essi fosse pure nominato l'artista, siccome l'architetto nei rendiconti sulla costruzione dell' Erechtheion (C. I. Gr. 160); sarà stato del demo Ἀχαρναί. La chiusura fu fatta dallo scrivano della commissione, del cui nome non resta che il principio O . . .

Nella linea 4 e 5 segue l'indicazione del tempo, in cui la commissione cominciò i suoi lavori. Ciò fu indicato in triplice modo: col nome dell' archonte Aristion ch' ebbe la carica nell' Ol. 89, 4; poi col primo scrivano del consiglio, e finalmente colla prytaneia; giacchè non cade dubbio, che il fine della linea 5 debba completarsi con ΕΠΙΤΕΣΛΕ[ΟΝΤΙΔΟΣ. . . . . ΕΣ ΠΡΥΤΑΝΕΥΟΥΣΕΣ. L'archonte Aristion trovasi egualmente in un frammento da me recentemente pubblicato delle cosidette liste di tributo (*Berichte der Berliner Akademie April* 1865). Disgraziatamente anche in questo il nome del primo scrivano del consiglio è mancante. La prytaneia vien nominata in egual modo nel citato documento dei conti sulla costruzione del tempio della Polias, su che è da confrontarsi l'osservazione del Boeckh C. I. Gr. I p. 272. Non potrà considerarsi come cosa casuale, che l'intrapresa d'un' opera tanto dispendiosa, quale doveva essere a seconda di quanto segue l'erezione delle due statue, si verifichi nello stesso anno in cui, dopo una guerra decenne, per il trattato di Nicias poteva sperarsi per la prima volta una pace durevole; sarà piuttosto permesso di supporre, che precisamente la conclusione di quella pace desse motivo alla esecuzione di questa opera.

Dopo la linea 5 siegue un' intervallo vuoto di m. 0, 03 di altezza, dopo che si ricapitola l'enumerazione delle somme ricevute nelle singole annate ([*λήμματα παρὰ*] *ταμιῶν τῶν ἄλλων θεῶν*); l'autorità che pagava essendo stata i *ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν*, ne viene la conseguenza che almeno per lo scopo delle due statue non possa pensarsi ad Atene con forse un' altra deità simile. L'autorità dei *ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν* di cui esiste ancora il documento d'istallazione più volte pubblicato, ultimamente presso Boeckh *Staatsh* II p. 49 sg.), fu nuovamente l'oggetto d'uno scrupoloso esame del Kirchhoff il cui risultato è che la loro istallazione non avvenne, come finora si credeva, nella metà della 90 Olimp. ma piuttosto nella metà della 86 (*Bemerkungen zu den Urkunden der Schatzmeister « der anderen Goetter » Abh. der Berl. Akad.* 1864). Questo risultato dal rendiconto degli *ἐπιστάται ἀγαλμάτοιν* vien confermato, in quanto che nel medesimo i *ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν* appariscono già in funzione nell' Olimp. 89, 4. Se però il Kirchhoff ammette che il numero dei *ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν* sia stato di 5, è d'uopo contradire questa sua supposizione. I nomi proprii in genetivo, conservati in parte assieme alle indicazioni dei demi, seguendo le parole [*λήμματα παρὰ*] *ταμιῶν τῶν ἄλλων θεῶν* non possono significare altro se non appunto i nomi di quei *ταμίαι*, dei quali nello stesso modo i nomi si congiungono al genetivo precedente; eguale è il caso nei rendiconti sulla costruzione del tempio della Polias presso Rangabé *Ant. Hell.* I 57 A. 27 sg. Che lo scrivano degli *ἐπιστάται*, che aveva l'obbligo di compilare l'iscrizione, ha indicato nominativamente i tesorieri, non è sorprendente nè di per sè stesso, nè manca di esempi, come può dimostrarsi dal documento di simile argomento edito da Ross (De-

mi dell' Attica p. 23) e dal Boeckh (*Staatsh.* II, 345) e trattato dal Kirchhoff nella suddetta dissertazione p. 23 della stampa separata. Ma però i nomi dei tesorieri hanno riempito precisamente due righe, il che, a seconda del calcolo sopraccennato, dà uno spazio di circa 170 posti, sufficiente cioè appunto per dieci nomi colla indicazione dei demi. — Rimane ancora a discutersi un' altra questione [1]. Cioè, se vi erano 10 *ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν*, vale a dire uno per ciascuna phyle, del che non può più dubitarsi, allora aspettasi certamente, come Kirchhoff a ragione osserva, che i medesimi siano enumerati a seconda dell' ordine fisso delle phylai, come p. e. si vede nel suddetto frammento delle così dette liste di tributo cogli Hellenotamiai, il che prova che anche questa autorità fu nominata in ordine delle phylai; cosa giustamente supposta da Barthélemy, ma dubitata, per difetto di prove, da Boeckh (*Staatsh.* I, p. 243 sg.). Ora dei nomi dei *ταμίαι* del primo è solamente completo il principio (Στ.....), poi probabilmente ci è serbato completamente il quinto (Ἀντίμαχος Ὀαεύς), del sesto il principio (Ξενο[κ]....) del nono il demoticon ([Ῥ]α[μν] ούσι [ος]) ed il decimo in fine ([Σω]σ[ίσ]τρατος Αἰγιλιεύς) è completo. Vero è che dei demi qui citati i due ultimi appartengono all' Acan-

[1] Un nuovo esame dell' originale di questa lapide m'ha messo in istato di poterne ora rettificare la lezione in alcuni punti. Del principio solenne sulla facciata, [ΘΕ] ΟΙ, si è conservato oltre l'O anche la I. Nella riga 11 della medesima sotto Καμ[α]καί appariscono le traccie < ΛΡ..., ossia ΣΑΡ...., che non so se abbiano da supplirsi in Σαρ[ταῖοι], sebbene questi nelle altre liste vengano registrati con una quota maggiore. A torto poi supplii alla fine della 1 riga del lato opposto στρατ[ιόν], stantechè l'ultima lettera non può essere altra che I. Ha dunque ragione il ch. Kirchhoff, il quale nell' annotazione al mio scritto corresse στρατ[ιᾷ]. A basso del medesimo lato innanzi alla N si scorgono le tracce d'una A ed innanzi a questa un' asta, che sembra appartenere ad una N.

tis ed Antiochis, circostanza che sarebbe in armonia coll' ordine delle phylai; ma quella al 5 posto menzionata Ὄα o, come qui si dice, Ὄα appartenne alla Pandionis che nell'ordine delle phylai occupa il 3 posto. Il resto della iscrizione finalmente non lascia alcun dubbio che i ταμίαι, benchè di diverse phylai, pure non furono indicati nell' ordine fisso delle medesime. In quanto poi ai tesorieri della dea, i quali in ogni caso furono eletti a sorte secondo le phylai, s'incontra lo stesso caso in documenti ante-euclidei, dei quali parla Boeckh C. I. Gr. I p. 234, e poco tempo fa il mio venerato maestro Sauppe in Gottinga nel Programma dell'università per l'anno 1864 *De creatione archontum atticorum* p. 23. Sia dunque che possa convenirsi con questi due dotti sia che no, in nessun caso si potrà dedurne la prova che i ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν non siano stati eletti a sorte secondo l'ordine delle phylai [1]. Lo ἧς che segue ai nomi dei ταμίαι, dimostra che era nominato anche lo scrivano di questa autorità; dopo il quale seguiva la somma dei danari ricevuti. Con questa norma e col confronto delle parti successive della iscrizione ho completato: οἷς [ὁ δεῖνα . . . ἐγραμμάτευε κεφάλαιον τῶν λημματων] il che combina collo spazio da riempirsi.

Siegue (riga 9–13) il rendiconto per l'Ol. 90, 1. La forma è in genere quasi la medesima del precedente: Ἐπὶ Ἀστυ[φίλ]ου ἄρχοντος ἐπὶ τῆς βουλῆς[ἧ ο δεῖνα. . . . πρῶτος ἐγραμμάτευε· λήμματα παρὰ ταμιῶν], dopo che sieguono in genetivo i nomi dei tesorieri. Naturalmente ho posto le parole παρὰ ταμιῶν soltanto co-

[1] Ai ταμίαι τῶν ἄλλων θεῶν si riferisce anche l'iscrizione frammentata pubblicata nell' ἐφ. ἀρχ. dell' a. 1860 n. 4154, dove ha da restituirsi questo nome nella 6 riga ([καὶ τοὺς ἱερέας τ]ῶν ἄλλων θεῶν Pittakis). La lapide, che appartiene incirca alla medesima epoca come il rendiconto, si trova adesso nel Museo della società archeologica.

me un tentativo, poichè non mi si offriva nulla di meglio che corrispondesse in egual modo allo spazio da riempirsi. Dei nomi dei tesorieri è conservato quello del primo (che è Ναυκλῆ[ς Μ]ελιτεύς), del secondo (Χαρμίδης Λαμπτρε[ύς], del quinto e sesto, o sesto e settimo (Κτησον[ίδης Π]ρασιεύς e Αὐτοκλῆς 'Αλωπε[κῆθεν]). Dei demi qui nominati Μελίτη appartiene alla Kekropis, Λαμπτραί alla Erechtheis, Πρασιαί alla Pandionis ed 'Αλωπεκή alla Antiochis; anche qui dunque il regolare ordine delle phylai non è osservato. Secondo l'indicazione dello scrivano ([οἷς ὁ δεῖνα]ΙΙΕὐωνυ[μεὺ]ς ἐγραμμάτευε) siegue sulla lapide ΚΕΦΑLΑΙΟΝ ed appresso la prima metà della linea trasversale d'un Τ, onde tanto qui che negli altri luoghi corrispondenti della iscrizione ho completato κεφαλαιον [τῶν λημμάτων. . . .] quantunque per lo più in simili espressioni manchi l'articolo.

Inoltre dice (linea 13-17) 'Επὶ 'Αντ[ιφῶ]ντος ἄρχοντος ἐπι τῆς β[ουλῆς ᾗ . . . πρῶτος ἐγραμματευε· λήμματα παρὰ ταμιῶν con i nomi seguenti dei tesorieri; i supplementi sono i medesimi che a linea 9. L'arconte Antiphon indica Ol. 90, 3. Manca dunque il rendiconto dell' anno precedente, sia perchè nel medesimo fosse sospesa l'opera, sia perchè non fosse necessario alcun pagamento dalla cassa; la prima supposizione non potrebbe spiegarsi almeno cogli affari politici dell' anno Ol. 90,2. Fra i nomi dei tesorieri è restato il primo ([Φ]ίλυλλ[ος 'Ε]λευσ[ι]νιος), il secondo ('Αντιφανίδης 'Ε ...), il quinto ([Σ]ωσίχι(ος 'Αγν]ουσιος) ed il sesto (Πα[σ]ιμένης . . .). La forma Φιλυλλος è nuova: si confronti sopra essa ed altre simili Lobeck *Pathol. serm. gr. proleg.* p. 127 seg.; è noto il poeta comico Φιλύλλιος. Sono pur nuovi i nomi Σωσίχιος e Πασιμένης; pel primo è da confrontarsi Σωσίχα C. I. Gr. 1608 *h.* e sui nomi in ιχος in genere Boeckh C. I. Gr. p. 725 *b* e Keil Syll. in-

scr. Boeot. p. 88. Dei demi Ἐλευσίς appartiene all'Hippothoontis, Ἁγνοῦς all' Akamantis, mentre nell' ordine officiale delle phylai l'ultima precede la prima. Resta ancora conservato il nome dello scrivano [Εὔ]βουλος Ἐ[ρχ]ιεύς, mentre anche qui manca l'indicazione delle somme ricevute.

Dopo la riga 16 la lapide è spezzata; nulladimeno le lettere . . . ONTO . . conservate a principiare del 13 posto della linea 17 ci ammaestrano che sia da completarsi [Ἐπὶ Εὐφήμου ἄρχ]οντο[ς ἐπὶ τῆς βουλῆς κτλ, onde segue che anche Ol. 90, 4 furono eseguiti pagamenti. Probabilmente più sotto seguiva il rendiconto dell' impiego dei danari ricevuti (ἀναλώματα), e di questa parte del documento rimane una piccola porzione sulla superficie stretta sinistra. Disgraziatamente in questo sito la lapide è assai guasta dal tempo, e non mi è riuscito di decifrarne più di quanto segue:

. . . . MI . ΑΣΙ .
. . . . ϽΜΙΣΑΣΙ
. . . . . . .Ο. ⟨ΑΙΤΟ. .
. . . . ΙΣΘΓΝΤΟΝΙ .
5 . . . . . ' ΙΟΣΙ . ΑΙΜΣ
. . . . . ' ΟΣΙΤ . ΙΚ ' Ι
. . . . .ΟΑΛΑ . . .
. . . . ΟΟΗ ΙΙ . . . .
. . . . Γ . ΜΕ . . .
10 . . . . ⊢⊢⊢ΙΙ ΙΙ . . .
. . . . . ΘΟ . ΑΓΟΓ . . .
. . . . ΑΚΕ . ΟΙΝ . .
. . . . ·· ΙΟΙΝΕΣΕ .

Su tutta la parte superiore della lapide fino alla metà nulla resta di riconoscibile; a dritta le righe 2 e 4–7 sono intere, verso sinistra mancano 5 o 6 lettere; ciò che rimane, è tanto guasto, che non ne ho tentato la restituzione; nel caso più favorevole non si sarebbe ottenuto che alcune parole senza nesso. Così forse nella riga 1 e 2 era κομίσασι, riga 6 certo τ[ὰ] ἴκρι[α], riga 7 appariscono le traccie di [τ]ῶ ἀγά[λματε], riga 11 [μισ] θο[ς] ἀποπ..., riga 10 si riconoscono indicazioni di numeri.

Se da tutto ciò ben poco può comprendersi circa alle opere d'arte che dovevano erigersi, tal mancanza potrebbe esser supplita, qualora esista, come io presumo, un' altra iscrizione relativa allo stesso argomento. Questa iscrizione fu trovata ad est della chiesa Καπνικαραία (nel centro della via *Hermes*) ed ora trovasi nella Stoa di Adriano; fu pubblicata dal Pittakis nell' 'Εφ.ἀρχ. n. 3753 ed anche il Conze ne ha parlato nel *Philologus* dell' anno 1861 p. 368. Essa d'appresso una mia copia è del seguente tenore:

LLL
<ALKOΣLƆNEΘ
<AIΔEKAKAIMNAIΔEI.ΓI.Ͱ (*spazio vuoto*)
AKONΓAΓENTEΔPAXMAI (*sp. v.*)
5 /ATTI IEPOΣE ONEΘEEΣ‾OANΘEMO
KAI HEMITALANTONKAIMNAI EIKOΣI
ⱵEMIMNAIONTOTALAITONΔIAKƆ<'ONTP
ONTAΔPAXMONT IME (*sp. v.*)
MIΣΘOΣTOIΣEPΛA‹ AM! NOIΣ TOAΓ· EMONHYI
10 TENAΣΓIΔAKΛITONΓETALONTONHⱵ..‾ƆON (*s. v.*)
ΓPOΣMIΣΘOΘEN‾ON (*sp. v.*)
ˈOLYBΔOΣTOIANΘEMOIKᴬITOIΣ __ EΣMOIΣTON
LIOONTOBAΘPOKPAT EYT\IΔOΔEKATIME (*sp. v.*)
XΣYLAKAIANΘPAIΓΣ‾OIᴹOL.BΔOI (*sp. v.*)

15 ΤΡΑΠΕΞΑΝΠΟΙΕΣΑΝΤΙ (sp. v.)
ΜΙΣΘΟΣΕΣΑΛΑΛΟΝΤ. ..ΑΛΜΑΤΕΚΑΙ (sp. v.)
ΣΤΕΣΑΝΤΙΕΝΤΟΙΝΕΟΙ (sp. v.)
ΧΣΥΛΑΕΟΝΕΘΕΤΟΚΛΙΜΑΚΕΠΟΙΕΣΑΙΕΝΗΟΙΝΤΙ
ΑΛΑΛΜΑΤΕΕΣΕΛΕ. ΕΝ. ΑΙΕΦΟΝΗΟΙΛΙΘΟΙΕΣ
20 ΙΕΚΟΜΙΞΟΝΤΟΗΟΙΕΣΤΟΒΑΘΡΟΓΚΑΙΦΑΡΧΣΑΙ
ΤΟΒΑΘΡΟΝΤΟΙΝΑΛΑΛΜΑ-ΟΙΝΚΑΙΤΑΣΟΥΡΑΣ
ΚΑΙΙΚΡΙΟΣΑΙΠΕΡΙΤΟΑΛΑΙΜΑΤΕΚΑΙΚΛΙΜΑΚΕ (sp. v.)
ΠΡΟΣΤΑ ΙΚΡΙΑ (sp. v.)

ΟΣΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΧΧΧΗΗΗΔ

.... .ελε ....
.... Χαλκὸς ἐωνήθ[η ἐς. . . . . ταλαντα . . . .]
.... καὶ δέκα καὶ μναῖ δεκ[α] τι[μ]ὴ[τοῦ ταλαντου τρι-
.... άκοντα πέντε δραχμαί.
5.......... [Κ]αττιτερος ἐωνήθη ἐς τὸ ἄνθεμο[ν· τάλαντον]
.... καὶ ἡμιταλαντον καὶ μναῖ εἰκοσι[τρεῖς καὶ]
.... ἡμιμναῖον· τὸ ταλαντον διακοσίων τρ[ιακ-]
.... οντα δραχμῶν τιμη.
.... Μισθος τοῖς ἐργασαμενοις τὸ ἄν[θ]εμον ὑ[πὸ]
10.......... τὴν ἀσπίδα καὶ τῶν πεταλων τῶν ὕ[στερ]ον
.... προσμισθωθέντων
.... [Μ]όλυβδος τῷ ἀνθέμῳ καὶ τοῖς [δ]εσμοῖς τῶ[ν]
.... λιθων τοῦ βαθρου· κρατευταὶ δώδεκα· τιμη
.... Ξυλα καὶ ἄνθρακες τῷ μολ[ύ]βδῳ
15.......... Τράπεζαν ποιήσαντι
.... Μισθὸς ἐσαγαγόντ[ι τὼ ἀγ]αλματε καὶ
.... στήσαντι ἐν τῷ νεῷ
.... Ξύλα ἐωνήθη τὼ κλίμακε ποιῆσαι ἐν οἷν τ[ῶ]
.... ἀγάλματε ἐσηγέσ[θ]ην[κ]αὶ ἐφ' ὧν οἱ λίθοι ἐς-
20.........ι εκομίζοντο οἱ ἐς τὸ βάθρον καὶ φάρξαι
.... τὸ βάθρον τοῖν ἀγαλ[μάτο]ιν καὶ τὰς οὐρὰς
.... καὶ ἰκριῶσαι περὶ τω ἀγάλματε καὶ κλίμακε
.... πρὸς τὰ ἴκρια

[Σύμπαντος ἀναλώματ]ος κεφαλαιον ΧΧΧ ΗΗΗ Δ

È una lapide di marmo pentelico alta m. 0,51–0, 44, larga 0, 39–0,31 ed erta 0, 15. È spezzata alla parte superiore sinistra e guasta anche a dritta, in maniera che le ultime lettere della linea in più luoghi non sono riconoscibili; nulladimeno a cominciare dalla riga 9, l'orlo è ancora conservato e da questa parte in basso nulla manca. Le lettere specialmente verso il fine non sono ordinate rigorosamente *στοιχηδὸν*, e le righe verso destra non sono da pertutto d'eguale lunghezza. Le indicazioni del Pittakis e del Conze riguardo alle guastature sono da rettificarsi secondo ciò che orora ne dissi.

Sul pezzo rotto a sinistra sembra esistesse una seconda colonna di cui resta ancora alla fine della linea 20 un I, il quale, in quel posto, non può esser stato un segno numerico della colonna a dritta. Ciò è pure dimostrato dalla sottoscrizione incompletamente conservata a sinistra; se si ritiene, come io ho fatto, che nella medesima, prima di [*ἀναλώματ*]*ος* vi fosse pure *σύμπαντος*, si ottiene circa per la metà sinistra la stessa larghezza di quella del pezzo conservato a dritta.

L'iscrizione contiene, come quella trovata presso Δημήτριος Κατηφόρη, il conto delle spese per l'erezione di due statue, ed appartiene, giudicando dal carattere della scrittura, cui è particolare l' N con l'asta seconda un poco sporgente sopra la riga, sicchè rammenta l'antica forma di questa lettera, e quindi la I lunga, allo stesso tempo. Se dunque credo poter riferire ambedue le lapidi alla medesima opera, contro tal supposizione non può accamparsi la loro diversa provenienza. Probabilmente ambedue non furono trovate al loro posto primitivo, poichè presso Δημήτριος Κατηφόρη fuori del rendiconto vennero alla luce solo iscrizioni del tempo romano e quella presso Καπνικάραία si è conservata in un ca-

nale sotterraneo adoperata forse come pietra da costruzione. Vero è, che è molto difficile che le due lapidi fossero congiunte, mentre la spessezza di esse è differente. D'altronde sarebbe una circostanza singolare che in Atene, nello stesso anno immediatamente dopo la guerra fossero state innalzate in due siti diversi due statue di tanto prezzo ed appartenenti ad un gruppo; preferisco dunque di ammettere che ambedue le iscrizioni si riferiscono ad un medesimo oggetto [1].

Aggiungo qualche breve osservazione, che riguarda principalmente la costituzione del testo.

Linea 1 ΕΛΕ ἐλέ[φαντα Pitt. non probabile, poichè precede una lettera. — Linea 2 ἐωνήθ[η ταλάντων Pitt. che non riempie la linea. Dopo ἐωνήθη era probabilmente, come alla linea 5, indicato l'impiego del bronzo. — Linea 3 τιμ[ή:...τρια]ϰοντα Pitt. La mia restituzione ΤΙΜ[ΕΤΟΤΑΛΑΝΤΟΤΡΙ]ΙΙΑΚΟΝΤΑ riempie perfettamente lo spazio disponibile [2]. Sul prezzo del rame nel commercio greco è da consultarsi Boeckh nel *Staatsh.* I 45 seg. — Sotto la linea 4 al principio trovasi una linea orizzontale sulla lastra che anche appresso serve per separare i vari posti [3]. — Linea 6 in fine ΕΙΚΟΣΙΙ/, Pitt. il quale scrive εἴκοσιν [ϰαὶ] che non riempie lo spazio; sulla lapide non esiste però che ΕΙΚΟΣΙΙ; l'ultima lettera a metà conservata non può

[1] Noto ancora, che nelle parti conservate dell' iscrizione di Καπνιϰαραία non si tratta della fabbricazione, ma solamente dell' elevazione delle due statue, mentre il totale è troppo grande per non contenere che le spese di quest' ultima. Nella summentovata iscrizione (ann. 1) la commissione viene incaricata di prendere cura τῆς τε ποήσεως τῆς εἰϰόνος ϰαὶ τῆς ἀναθέσεως.

[2] Così ho scritto supponendo che la riga abbia contenuto 34 lettere come la 7 e la 9, mentre altre ne contengono 35.

[3] Il medesimo si osserva in un frammento del rendiconto sopra l'elevazione della statua di Atene Parthenos pubblicato nell' ἐφ. ἀρχ. dell' a. 1857 n. 3151 e conservato adesso nella Stoa d'Adriano.

essere stata nè K nè N. EIKOΣI[TPEIΣKAI] riempie interamente la riga. Fin qui ci mancano indicazioni precise sul prezzo in commercio dello zingo; vedi Boeckh l. c. Non deve recar maraviglia che questo in proporzione a quello del rame e del piombo fosse assai elevato, poichè lo zingo fu importato dalle isole britanniche per la via di Massilia; sull' impiego di esso per la saldatura vedi Boeckh C. I. I p. 751 seg. Apparisce pertanto nella iscrizione giudicando dalla quantità del metallo consumato che l'ἄνθεμον, decorazione in forma di fiori, fosse pure lavorato in zingo. — Linea 10 in fine TONHYΠII . EPON Pitt. il quale scrive τῶν ὑπε[ρτέ]ρων; Conze ha letto TONY..I⁻ΘON. Ambedue le lezioni sono inesatte; la lapide ha TONH\ ..⁻ΡΟΝ; è evidente che devesi restituire τῶν ὕ[στερ]ον; il genetivo dipende immediatamente da μισθός.

Dopo προςμισθωθέντων manca l'indicazione dell'ammontare del salario come nelle parti seguenti; pare dunque che non ancora fosse stato pagato. Linea 13 la significazione della parola κρατευταί è oscura. I lexicografi e gli scoliasti ad Il. IX, 214 l'intendono per i sostegni dello spiedo, o il suo manico, o lo spiedo stesso. Polluce il quale dalle δημιόπρατα di Eleusi conosce anche μολυβδοκρατευταί, li nomina fra gli utensili di cucina. Potrebbe dunque immaginarsi una specie di gratticola per fondere il piombo, se non si preferisce di prendere con Pittakis questa parola nella significazione, certo non provata etimologicamente, ma che pure può giustificarsi, per ramponi o spranghe. Gli Ateniesi ottennero il piombo come è noto dalle miniere lauriche, del che ha pure trattato il Boeckh. Nei tempi moderni una compagnia francese ha intrapreso, con gran successo, a rifondere nuovamente i ricchi rosticci ancora esistenti per guadagnarne piombo. Linea 16 in fine dopo KAI resta uno spazio vuoto. Linea

19 ΕΦΟΝ; vedi sulla ommissione dello *spiritus* Franz *elem. ep.* p. 126. Linea 20–21 Pittakis vuol intendere le parole καὶ φάρξαι τὸ βάθρον τοῖν ἀγαλ[μάτο]ιν καὶ τὰς οὐράς per l' infissione delle parti inferiori delle statue (οὐραί) nella base, il che non può essere. Esse non possono significare altro che un circuito di legna intorno le basi e le parti posteriori delle statue. Finalmente come ammontare totale delle spese viene indicata la somma di 5 t. 3310 dr. Disgraziatamente ci mancano eguali indicazioni, dal confronto delle quali si potrebbe dedurre una conclusione sul valore artistico delle statue (vedi Boeckh. *Staatsh* I 150 seg.). Altrettanto difficile è la risposta alla domanda, quale fosse l'oggetto delle statue, tanto più che resta sempre in questione, se le due lapidi da me collegate fossero congiunte. Ambedue si riferiscono ad un gruppo di statue erette in un tempio. Secondo la prima parte non era un tempio di Atene, poichè nomina come autorità che pagava il tesoriere degli altri Dei; secondo la linea 9–19 della seconda iscrizione, una delle due statue aveva uno scudo al fianco. Saremmo inclinati a pensare ad un gruppo di Ares ed Aphrodite, e fondare qui sopra altre congetture, cui non mancherebbero sostegni [1]. Io però preferisco di non entrare in tali materie, mentre spero qualche notizia meno ovvia nella storia delle arti possa dare luce intorno a questo punto.

Atene 1 agosto 1865.

U. Köhler.

[1] Anche il tempo dell' elevazione del gruppo, dopo finita felicemente la guerra, converrebbe bene a cotale supposizione.

ORESTE E PILADE IN TAURIDE DIPINTO POMPEIANO.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XXII*)

Il dipinto pompeiano inciso nella tavola XXII dei nostri Monumenti fu trovato nella vasta casa, la quale, situata al fianco orientale della strada Stabiana, ora è significata col num. 110 e vien chiamata dai custodi o casa d'Ifigenia o casa del citarista [1]. Era là nella stanza che si apre sul peristilio posto a destra della parte principale della casa, in cui si entra per il portone num. 110. Il dipinto corrispondente era la graziosa composizione di Bacco che si avvicina ad Arianna, il qual dipinto trasportato anche esso nel Museo nazionale aspetta ancora la sua pubblicazione [2]. Il nostro dipinto prescindendo dall' orlo è largo m. 1,63; l'altezza, che oggi essendo la parte superiore distrutta arriva soltanto a m. 1, 54, a quel che si argomenta dall' anzidetto dipinto corrispondente era incirca di m. 1, 92. Mancando ora circa m. 0,38 di altezza, è probabile, che originariamente nel fondo si offrisse agli sguardi tutta l'altezza del tempio, di cui ora è conservata soltanto la parte inferiore. Il disegno, secondo il quale fu fatta la nostra incisione, eseguito dal sig. Scalabrini, valente pittore romano, generalmente può dirsi ben riuscito. Soltanto per amore di verità debbo confessare, che l'occhio di Toante, quando fu fatto il disegno, era già distrutto. La feci ristaurare sul disegno secondo un lucido conservato nel Museo nazionale e che fu preso dal dipinto immediatamente dopo la sua scoperta. Aggiungo però, che l'idea che mi è restata della testa di Toante, quale la viddi ancora interamente intatta

[1] Il dipinto fu descritto nel Bull. nap. (n. s.) II p. 70 sg. Cf. p. 117 not. 1 e nell' *Archäol. Zeitung* 1863 p. 103.

[2] Bull. nap. (n. s.) II p. 67.

nell' estate dell' a. 1864, non corrisponde in tutti i punti col disegno. Cioè a quanto io ricordo, l'espressione di Toante era meno indifferente che sul nostro disegno, anzi più altiera e superba. Riguardo al carattere generale, come è espresso nell' incisione, deve ricordarsi, quanto sia difficile, anzi quasi impossibile di esprimere coll' incisione i tocchi larghi e franchi del pennello dei dipinti pompeiani.

Appartiene il nostro dipinto, riguardo alla composizione e l'esecuzione, ai più belli che furono trovati nelle città campane sepolte dal Vesuvio. Prescindendo da pochi sbagli di prospettiva e dalla gamba sinistra d'Ifigenia, la quale è posta troppo vicino all' altra gamba, troviamo un disegno affatto corretto e rimarchevole pel bel sentimento delle linee. I caratteri delle differenti persone sono individualizzati d'una maniera, che fa riconoscere un artista, che aveva studiato profondamente l'espressione degli affetti dell' animo umano. Egualmente perfetta può dirsi in generale l'esecuzione delle cose piuttosto esterne; nell' esecuzione degli abiti p. e. si riconosce un pieno intendimento della natura delle differenti stoffe [1].

Oreste e Pilade stanno dirimpetto a Toante, vincolati ed accompagnati da una guardia scitica. La figura di Oreste fa vedere tutti i contrassegni di stanchezza e di rassegnazione alla sorte, che l'aspetta. La sua testa è inchinata e gli occhi abbassati coll' espressione di profonda melanconia. Nella posa, mentre il corpo riposa sulla gamba destra ed il piede sinistro è tratto insù, si riconosce la stanchezza, che corrisponde cogli affan-

[1] Ecco l'elenco dei colori impiegati nel dipinto: Ifigenia e le guardie scitiche sono vestite di bianco; la clamide di Oreste è rossa, quella di Pilade di color giallo e violaceo cangiante; il chitone di Toante è violaceo chiaro, ricamato di verde, la clamide rossa.

ni da lui supportati. Il tipo del volto fa trasparire uno di quegli organismi fini, i quali più degli altri soffrono dalle sventure. Tutto diversamente è caratterizzato Pilade. Il suo volto mostra un organismo più robusto e meno travagliato da sventure; vi corrisponde la sua posizione più diritta di quella d'Oreste. Dallo sgomento che agita il suo volto si vede non esser egli egualmente rassegnato come l'amico, ma apprezzare ancora la vita. La distinzione fra ambedue vien espressa eziandio nel trattamento dei capelli: quelli di Oreste coprono una parte della fronte e sono neri, mentre quelli di Pilade s'inalzano con piccoli ricci sopra la fronte e sono biondi, il qual colore nella tradizione degli antichi artisti, almeno in una certa epoca, pare che abbia servito per caratterizzare robustezza fisica [1]. Accompagnato da una guardia, la quale con dispetto militare esamina i prigionieri, Toante è assiso dirimpetto e guarda fieramente i forestieri, pronto, a quel che pare, ad indirizzar loro delle domande. Per non disturbare la grazia regnante nel dipinto, l'elemento barbaro nella sua figura è espressa con molta moderazione e trasparisce principalmente in cose piuttosto accessorie, come nel bastone che gli serve di scettro e nella pelle di liopardo, sulla quale egli siede. È questo lo studio del bello e grazioso proprio ai pittori dell' ellenismo, lo stesso studio che fece rappresentare Argo custode d'Io come un bel giovane e Polifemo con un tipo rassomigliante a quello di Nettuno. Nel fondo sulla scala del tempio, la cui entrata è coperta da un velo violaceo, si avvicina lentamente Ifigenia. Disgraziatamente il suo volto, nel quale forse colminò la composizione, è distrutto. Senza dubbio esso era rivoltato

[1] Ann. dell' Inst. 1858 p. 360 sg.

verso i prigionieri, come si stabilisce dalla direzione della parte superiore del corpo e dal confronto di due rilievi da trattarsi più tardi che sono riferibili allo stesso originale del nostro dipinto. Sulla s. essa tiene l'idolo taurico, il quale, benchè molto distrutto, nondimeno si riconosce chiaramente e ricorre nella sua mano sugli anzidetti rilievi. L'ara colla fiaccola e l'orcio sul dinanzi accennano al sacrifizio, cui erano destinati i prigionieri. Guardando in generale il carattere della rappresentanza non vi troviamo pensieri grandiosi e commoventi, ma un' azione tranquilla, nella quale l'artista con riflessione fina e dettagliata ha individualizzato le singole figure di maniera conveniente al loro carattere ed alla situazione ed ha prodotto un' insieme bello, grazioso e corrispondente al gusto dell' epoca, Senza dubbio l'epoca ellenistica era ricca di dipinti di tal carattere ed i dipinti campani ce ne hanno conservato abbastanza copie, mentre gli scrittori antichi ne parlano poco; perchè essi si rivolgono piuttosto alle composizioni nuove ed interessanti per azioni patetiche e veementi.

Il significato della scena è perfettamente chiaro: Oreste e Pilade, fatti prigionieri, sono stati condotti innanzi a Toante. Secondo il solito costume questo ha dato l'ordine di sacrificarli. Il sacrifizio è preparato. Già si avvicina Ifigenia, la sacerdotessa, per assistere al tristo uffizio. Contiene dunque la nostra rappresentanza una delle prime scene del mito taurico. Sbaglierebbe, chi volesse riconoscervi — perchè Ifigenia porta fuori l'idolo — la scena euripidea, nella quale Ifigenia, per salvare sè stessa e gli amici, finge a Toante di dover espiare l'idolo; perchè precede a questa scena il riconoscimento di Oreste e d'Ifigenia, pel quale i prigionieri acquistano la speranza di salvarsi. All' incontro si riconosce chiaramente dall' espressione rassegnata di Oreste e da quel-

la sconcertata di Pilade, che l'artista non volle rappresentarli consolati da tale speranza. Senza dubbio l'idolo nella mano d'Ifigenia serve soltanto per caratterizzarla più chiaramente come sacerdotessa di *Artemis Taurica*. Nella stessa maniera troviamo l'idolo in un momento che precede anche esso il riconoscimento, e non ha che fare coll' anzidetta scena, vale a dire in un cratere della Magna Grecia [1], dove Ifigenia appoggiandosi sull' idolo dà ad Oreste la fatale lettera.

Una scena come questa rappresentata sul nostro dipinto non si trova nella tragedia d' Euripide. Anzi prescindendo dall' economia scenica, la quale è cosa piuttosto esterna e doveva essere modificata dal pittore secondo le leggi della sua arte, vediamo eziandio, che nella caratteristica almeno di Pilade il pittore ha aggiunto del suo ed ha sviluppato questa figura di maniera diversa da Euripide. È vero, che il carattere d'Oreste nel dipinto corrisponde affatto con quello sviluppato nella prima parte della tragedia avanti il riconoscimento: pure qui la principale disposizione nell' animo di Oreste è profonda melanconia e rassegnazione, disposizione, che vien quasi concentrata nell' esclamazione v. 399:

τὴν τύχην ἐᾶν χρεών.

Pilade all' incontro, il quale nella tragedia apparisce come il consigliere prudente, energico e coraggioso di Oreste [2], dal pittore è stato sviluppato in maniera affatto diversa. Se egli sul dipinto apparisce turbato, questo è un concetto tutto opposto alla caratteristica di Euripide. Malgrado queste divergenze lascio indeciso, se debba supporsi un' altra tragedia, forse il *Dulorestes*, dalla quale il pittore potrebbe aver preso il

[1] Bull. ital. I, 7.
[2] Iphig. Taur. 105 675 sg. 902.

suo soggetto. Nè posso entrare nella quistione sopra la dipendenza dell' arte figurativa dalla poesia ed i differenti mezzi e leggi di ambedue le arti. Questa quistione in generale abbastanza delicata e difficile lo diventa di più, quando si tratta dell' opera d'un vero artista, come era quello che inventò la nostra composizione; perchè, più ricco era l'ingegno dell'artista, tanto meno deve pretendersi, che egli si sia contentato di dare schiettamente l'illustrazione d'una scena tragica, anzi tanto più egli avrà soddisfatto alle domande della sua arte ed alla ricchezza del suo ingegno nel comporre.

Siccome l'artista del nostro dipinto, come abbiamo veduto, procedette con tanta riflessione nell' individualizzare le singole figure, così può aspettarsi analoga riflessione nella rappresentanza dei dettagli, i quali perciò dall' interprete devono esaminarsi con più attenzione che sui monumenti dozzinali. In primo luogo fa maraviglia il vedere Oreste coronato d'alloro, mentre Pilade è privo di corona. Potrebbe qualcheduno supporre, come lo fecero p. e. il Minervini ed il Michaelis [1], che essendo uso generale di incoronare le vittime [2], Oreste sia coronato per l'imminente sacrifizio. Però se la corona avesse questo significato, dovrebbe esserne ornato anche Pilade; perchè prima del riconoscimento d'Ifigenia ambedue erano egualmente destinati al sacrifizio. Dunque la corona deve aver un significato proprio soltanto ad Oreste, il qual significato non può recar dubbio. La corona mette il portatore in relazione col dio, la cui corona egli porta, e simbolizza, che quest' uomo è quasi addetto al dio e sta sotto la sua protezione. Così devono intendersi le corone dei sacerdoti, profeti, poeti, araldi ed im-

[1] V. p. 330 not. 1.
[2] Cf. Hermann *gottesdienstl. Alterthümer*. § 24, 8 28, 4.

piegati. Oreste perpetrato l'assassinio si mise sotto la protezione d'Apolline delfico e da questo fu incaricato di portar in Grecia l'idolo taurico. Dunque fino al compimento di questa missione egualmente come alle anzidette persone, anzi perchè era incaricato immediatamente dal dio con più diritto, poteva attribuirsi ad Oreste l'alloro d'Apolline. Questa relazione fra la missione taurica d'Oreste e l'oracolo delfico apparisce chiaramente nel titolo d'una tragedia greca riferibile al nostro mito e riprodotta da Pacuvio, il qual titolo Δουλορεστης i. e. Ἱεροδουλορέστης caratterizza Oreste durante quella missione come addetto ad Apolline [1]. Se il Welcker [2] suppone, che gli ieroduli d'Apolline siano stati distinti con certi simboli e con questi Oreste si sia presentato sulla scena nel *Dulorestes*, quest' opinione trova un bel confronto nel nostro dipinto. Infatti artisticamente, per caratterizzarlo così, non c'era mezzo più semplice e più sobrio che l'anzidetta corona d'alloro [3].

Curioso è nel vestire della guardia dei prigionieri il panno, che cadendo dalla testa copre il mento, costume che oggidì si è conservato nei Beduini. Fra i monumenti antichi l'ho trovato soltanto in una stanza della casa d'Apolline a Pompei, dove con singole figure dipinte fra la decorazione architettonica è rappresentato il mito di Marsia e se ne osservano muniti alcuni barbari assistenti al supplizio del Satiro [4].

[1] Welcker *Rhein. Mus.* IV (1836) p. 598, *Griech. Trag.* 3 *Abth.* p. 1159 sg. Preller *Ber. d. sächs. Ge. d. Wiss.* 1850 p. 243 not. 9.

[2] *Griech. Trag.* 3 *Abth.* p. 1178.

[3] Probabilmente la corona ha lo stesso significato nel vaso Buckhingham (Mon. dell' Inst. IV, 51. *Arch. Zeit.* 1849 Tav. 12. Overbeck *Gal.* 30, 7) e credo che debba mantenersi l'antica opinione, cioè che il giovane coronato sia Oreste, non Pilade, opinione combattuta Ann. dell' Inst. 1862 p. 116 sg.

[4] Questa decorazione è rammentata brevemente Bull. dell' Inst.

A che uso abbia servito il pezzo di legno appoggiato alla base dell' altare, non ardisco di determinare.

Senza dubbio il nostro dipinto è copia d'un celebre originale. Per provar questo, non rammenterò il fatto, che a Pompei stesso in due dipinti frammentati ricorre il gruppo dei prigionieri colla guardia [1]; perchè questo gruppo si trova anche in un' altra composizione diversa dalla nostra [2]. All' incontro è molto importante di veder riprodotta la composizione del nostro dipinto nei rilievi di due sarcofaghi. In primo luogo sul sarcofago trovato a Ostia, ora conservato a Berlino [3], nel gruppo a d. di chi guarda, prescindendo da poche modificazioni cagionate dalla diversa espressione artistica nel rilievo e dal diverso spazio concesso all' artista, ci si offre affatto la stessa scena. Vi vediamo le stesse sei figure aggruppate in maniera analoga ed ognuna sullo stesso posto. La differenza principale cioè, che Ifigenia sul dipinto sta nel fondo sulla scala, mentre nel sarcofago essa si trova nell' avanti sulla stessa linea colle altre figure, ha la sua ragione nello spazio e nelle

1841 p. 106. Cf. *Arch. Zeit.* 1845 p. 93. Ann. dell' Inst. 1858 p. 341. Stephani *compte-rendu* 1862 p. 86. La figura dallo Schulz spiegata per Midas senza dubbio è Olimpo.

[1] L'uno si trova nel vicolo del balcone pensile n. 17-19, nella stanza dietro il peristilio, l'altro nella strada d' Olconio n. 3-5, nella stanza a s. dietro il peristilio. Cf. Bull. ital. I p. 140.

[2] V. p. 341 sg. Anche un dipinto della casa di Sirico è stato riferito al mito taurico, però, al mio parer, senza fondamento Bull. nap. (n. s.) I p. 89 (=Bull. dell' Inst. 1863 p. 104).

[3] Bull. dell' Inst. 1829 p. 216. 1830 p. 262. Gerhard *Berlins ant. Bildw.* I p. 101 sg. Welcker *griech. Trag.* 3. *Abth.* p. 1174. *Arch. Zeit.* 1844 Tav. 23 p. 367 sg. Overbeck *Galerie* 30, 3 p. 729. S'intende, che le spiegazioni proposte finora sul significato della scena di questo sarcofago e del sarcofago veneziano (p. 338 not. 1) debbono modificarsi secondo la spiegazione fondata sul nostro dipinto, il quale più chiaramente dei sarcofaghi esprime i singoli concetti della situazione. Cf. p. 333 sg.

leggi del rilievo. Gli stessi motivi indussero l'artista di tralasciare il tempio nel fondo e l'apparato del sacrifizio nell' avanti. Rileva poco, che Ifigenia, mentre sul dipinto tiene colla destra l'abito, sul sarcofago regge una face; può essere che anche questa modificazione sia stata fatta a bella posta, cioè per poter esprimere la fiaccola, molto caratteristica per l'imminente sacrifizio, il quale concetto coll' altro apparato si era dovuto tralasciare nell' avanti. A chi non basta l'analogia sorprendente, che nella composizione occorre fra il dipinto ed il rilievo, per supporre per ambedue un originale comune, esamini la caratteristica delle singole figure, come la posa stanca d'Oreste, visibile principalmente nella rappresentanza dei piedi, quella più vegeta di Pilade, e la troverà corrispondente sul dipinto e sul rilievo. Vi si aggiungono certe particolarità piuttosto accessorie, le quali difficilmente potevano essere inventate da artisti diversi, come il bastoncino, sul quale si appoggia Toante invece dello scettro. Oltre ciò si riferisce allo stesso originale del dipinto la scena rappresentata a destra in un sarcofago già a Venezia, ora a *Weimar* [1]. Confrontandola col dipinto troviamo quasi le stesse divergenze come sul sarcofago d'Ostia, e di più un' altra guardia aggiunta presso Toante. Dall' altro canto il sarcofago veneziano corrisponde più col dipinto, raffigurando nel fondo il tempio e nell' avanti mediante un altare l'apparato del sacrifizio. L'originale comune del dipinto pompeiano e dei due rilievi in ogni caso era un dipinto. Perchè non si può dubitare che i rilievi dei sarcofaghi romani con scene più distese in gran parte

[1] Millin *Orestéide* pl. 3. Welcker *gr. Tr.* 3. *Abth.* p. 1171. Overbeck *Gal.* p. 726, 77. *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1850 Tav. VII A p. 248 sg.

rimontano ad originali in pittura [1]. Ed infatti i principali pregj della nostra composizione, riconoscibili molto bene sul dipinto pompeiano, sono pittoreschi. Dall' altro canto vediamo, che quasi tutte le modificazioni della composizione sui rilievi sono cagionate dalle leggi del rilievo, mentre in certi concetti, come nel tempio e nell' apparato di sacrifizio sul sarcofago veneziano, si risente ancora il carattere pittoresco in maniera meno conveniente alla scultura.

Ritrovata così nel dipinto pompeiano una buona copia d'un originale rinomato, sarebbe molto importante per la storia dell' arte di poter assegnare quell' originale a qualche maestro conosciuto. Ognuno penserà subito a Timomaco, fra le cui opere vengono rammentati Oreste ed Ifigenia in Tauride [2]. Al quadro di Timomaco può riferirsi con sufficiente probabilità il seguente epigramma [3]:

> Μαίνεται Ἰφιγένεια· πάλιν δέ μιν εἶδος Ὀρέστου
> ἐς γλυκερὴν ἀνάγει μνῆστιν ὁμαιμοσύνης·
> Τῆς δὲ χολωομένης καὶ ἀδελφεὸν εἰσοροώσης
> οἴκτῳ καὶ μανίῃ βλέμμα συνεξάγεται [4].

Dunque Ifigenia era rappresentata combattuta da sentimenti contrarj dinanzi al prigioniero, che non aveva ancora riconosciuto per Oreste. Va in furia (μαίνεται) vedendo un Greco, uomo della nazione, che cagionò la sua sventurata lontananza dalla patria, mentre nel riguardare il giovane prigioniero si sovviene del fratello

[1] Un fondamento molto sodo per questa quistione pose il Benndorf negli Annali di questo anno p. 238 sg.

[2] Plin. 35, 11, 40.

[3] Annal. III p. 316, 306. Anth. Pal. II p. 664, 128.

[4] Il sig. Benndorf mi comunicò un' osservazione molto fondata sopra quest' epigramma, cioè che ne manca probabilmente il principio.

Oreste e si muove a compassione (οἶκτος) [1]. Sarebbe stato troppo contrario alla natura del mito di ritrarre Ifigenia trasportata da quelle passioni in presenza di Toante. Dunque probabilmente sul dipinto di Timomaco mancò Toante, ed Ifigenia si trovò o sola o accompagnata dalle serve dinanzi ai prigionieri. Si vede subito, quanto il nostro dipinto pompeiano si scosta dal quadro in discorso. Sul nostro dipinto è presente Toante, figura tralasciata probabilmente da Timomaco. Di più Ifigenia, benchè la sua testa sia distrutta, certamente non esprime le anzidette veementi passioni; perchè queste dovrebbero risentirsi pure in qualche maniera nella mossa del corpo; Ifigenia all' incontro procede lentamente, tranquillamente e senza contrassegno di commozione.

Mentre così dobbiamo rinunziare ad assegnare a Timomaco la composizione espressa sul nostro dipinto pompeiano e sugli anzidetti sarcofaghi, troviamo nel gruppo di mezzo, scolpito in un altro sarcofago già veneziano, ora weimarano tutti i concetti, i quali con probabilità possono dirsi proprii al quadro di Timomaco [2]. Già l'Overbeck [3] paragona la scena del sarcofago col quadro in discorso. Di più il Preller [4], senza pensare nemmeno a Timomaco, analizzando la scena del sarcofago descrive una scena, che corrisponde affatto coll' idea, che ci siamo formati sopra quel dipinto. Infatti Ifigenia si trova in quel sarcofago dirimpetto ai prigionieri guardandoli colle mani giunte sul grembo fortemente commossa e niente impedisce di riconoscervi

[1] Cf. *Iahrb. des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* I p. 62. Ann. dell' Inst. 1848 p. 206.

[2] Millin Orestéide pl. 4. Welcker *gr. Tr.* 3. *Abth.* p. 1170. Overbeck *Gal.* 30, 2 p. 731. *Ber. sächs. Ges. d. Wiss.* 1850 Tav. VII B p. 250 sg.

[3] *Galerie* p. 735.

[4] *Ber. d. sächs. G. d. W.* 1850 p. 250.

l'anzidetto combattimento di differenti passioni. Anzi malgrado l'esecuzione insufficiente si riconoscono ancora le traccie della grandiosa invenzione di questa figura, la quale ricorda eziandio in certi concetti la composizione della Medea ercolanese nei principali concetti certamente copiata a Timomaco [1]. Riassumendo questi fatti, arriviamo alla congettura, che la scena del sarcofago veneziano si riferisca al quadro di Timomaco e che essa scena fino a scoperte ulteriori possa servirci per dar un' idea quantunque debole di quella celebre composizione.

Accettata questa congettura, dipende meno direttamente dal dipinto di Timomaco e modificata con abbastanza libertà la composizione d'un dipinto ercolanese [2], il quale in misura molto piccola ritrae una situazione somigliante all' anzidetta scena del sarcofago, colla differenza però che Ifigenia toccando colla d. il mento non apparisce tanto commossa, quanto meditabonda.

Comparando queste composizioni che più o meno direttamente a quel che pare rimontano al quadro di Timomaco, coll' altra composizione visibile nel nostro dipinto pompeiano e negli anzidetti due sarcofaghi, osserviamo un fatto molto curioso. Cioè queste due composizioni, per altro interamente indipendenti

[1] Pitt. d'Erc. I, 13 p. 73. Mus. Borb. X, 21. Cf. Ann. dell'Inst. 1829 p. 243. Welcker *Kl. Schr.* III p. 450. Friederichs *die philostratischen Bilder* p. 17. Pure sul sarcofago Accoramboni (Overbeck *Gal.* 30, 1 p. 724) nella scena di combattimento la figura d'Ifigenia pare essere composta sulla base dell' anzidetto tipo; però la sua espressione vi conviene molto poco alla situazione.

[2] Pitt. d'Erc. I, 12 p. 67. Mus. Borb. VIII, 19. Overbeck *Gal.* 30, 9. p. 733. Generalmente vien supposto, che la guardia scitica vi leghi i prigionieri al pilastro dietro. Io non ne vedo niente nè sull' originale nè sulle incisioni; anzi la guardia come al solito sta dietro i prigionieri, tenendo i vincoli di loro.

fra loro, hanno un concetto comune, vale a dire il gruppo dei prigionieri, il quale ricorre in ambedue le composizioni tanto poco modificato, che non possa restar dubbiosa l'originaria identità di tutti quelli gruppi [1]. Questo fatto ci offre uno nuova prova dell' uso già abbastanza conosciuto dell' arte classica, cioè di conservare e di riprodurre tipi una volta applauditi. Timomaco nella sua composizione d'Ifigenia in Tauride aveva rappresentato il gruppo dei giovani prigionieri. Questo tipo applaudito e riconosciuto forse con buona ragione come perfetto venne trasferito in un' altra composizione, la quale negli altri concetti era affatto indipendente. E questo fu fatto non da un artista dozzinale, ma da un artista distinto, come ce lo prova la copia, il dipinto pompeiano, e la lunga popolarità della sua opera fino ai bassi tempi, nei quali essa fu riprodotta nei sarcofaghi. È vero che questo procedere secondo le idee moderne pare strano ed indegno d' un vero artista. Dall' altro canto però, esaminandone le conseguenze, ognuno ammirerà l'abilità, colla quale gli artisti, almeno della buona epoca, hanno saputo aggiustare i concetti trasferiti e riunirli organicamente colle loro composizioni.

Per osservare un esempio evidente di tale traslazione in pittura [2], esaminiamo i dipinti riferibili al mito

[1] Uno sviluppo ulteriore di questo tipo rappresenta a quel che pare il gruppo dei giovani condotti all' espiazione sul coperchio del sarcofago lateranese (v. Annali di quest' anno p. 230 not. 1), sul sarcofago Accoramboni (Overbeck *Gal.* 30, 1 p. 724), sul frammento Albani (Zoega bass. 56).

[2] Esempj di tale traslazione in scultura v. O. Jahn *Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss.* 1861 p. 127 sg. L'esempio il più conosciuto è la figura d'Oreste, la quale si osserva trasferita dal gruppo napolitano di Oreste con Elettra in un' altra composizione di Oreste e Pilade, conosciuta da un gruppo parigino. Cf. Rochette *mon. in.* p. 173 sg.

di Fedra. Prescindendo da un piccolo dipinto ornamentale, sul quale la situazione non è troppo chiaramente caratterizzata [1], abbiamo due dipinti pubblicati, sui quali Ippolito rispinge le proposizioni fattegli dalla nutrice in presenza di Fedra. Sull' uno pompeiano [2] la figura di Fedra è trattata con molto *pathos*: la regina pare annientata dal rifiuto di Ippolito e commossa di profondo dolore. Sull' altro ercolanese [3] all' incontro essa apparisce piuttosto sorpresa e sconcertata quasi come una donna leggiera, che vede disprezzate le sue bellezze. Mentre così l'invenzione di Fedra nei due dipinti è affatto diversa e tutta individuale, la figura d'Ippolito in ambedue i dipinti si scorge composta nella stessa maniera. Dunque questa figura fu trasferita o dall' una di queste composizioni nell' altra o da una terza in ambedue queste composizioni.

Arriviamo alla stessa supposizione, se compariamo il gruppo di Arianna dormente che vien coperta da un Amorino [4] con quello analogo di *Chloris* [5]; in questi due dipinti non soltanto tutto il resto della composizione, ma eziandio il mito rappresentatovi è diverso.

Ad un' epoca probabilmente più antica rimonta una somigliante ripetizione visibile nel celebre dipinto

[1] Zahn *die schönst. Ornam.* II, 61. Panofka *Bilder ant. Leb.* 17, 4. Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 318. Un altro dipinto di Fedra ed Ippolito di tutt' altra invenzione si trova nella strada d'Iside n. 9 ed è descritto Bull. dell' Inst. 1861 p. 239, dove il soggetto però vien riferito falsamente al mito di Adonide.

[2] Mus. Borb. VIII, 52. Gell Pomp. II, 79 p. 153. Zahn *die schönst. Orn.* III, 95. Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 318.

[3] Pitt. d'Erc. III, 15 p. 83. Mus. Borb. XI, 2. Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 317.

[4] Mus. Borb. XIII, 6. Rochette *choix* 3. Zahn II, 60. 51. *Denkm. a. K.* II, 36, 420.

[5] Mus. Borb. IV, 2. Zahn *neuent. Wandg.* 38. Ann. dell' Inst. 1829 Tav. d'agg. D. Welcker *alt. Denkm.* IV, 2. *Denkm. a. K.* I, 73, 424.

pompeiano col sacrifizio d'Ifigenia [1]. Questo dipinto fra la serie dei dipinti campani occupa un posto tutto isolato; perchè esso è il solo che ci rappresenti uno stadio artistico, nel quale la pittura non arriva ad uno sviluppo interamente libero ed alla perfezione dei concetti propriamente pittoreschi. Vi riconosciamo una composizione inventata secondo le leggi severe della simmetria arcaica: attorno al gruppo di mezzo corrispondono al di sotto la figura di Agamennone e Calcante, al di sopra quella di Diana e della ninfa. Si osserva lo studio arcaico di tener le singole figure scostate fra loro, in modo che basterebbero pochissime modificazioni per trasportar la composizione in rilievo. Il giovane e l'uomo barbato che tengono Ifigenia fra le mani, sono raffigurati con dimensioni più piccole di Agamennone e Calcante, secondo l'ideale principio dell' arte arcaica, di esprimere cioè mediante le dimensioni la qualità morale delle persone. Negli abiti del re, del profeta, del giovane che tiene Ifigenia si riconosce chiaramente l'arcaico trattamento delle pieghe. I cenni di paesaggio che prendono un posto distinto nelle pitture copiate secondo originali ellenistici mancano quasi interamente, prescindendo da poche pietre accennate sul suolo come sui vasi dipinti. Anzi il fondo è trattato in una maniera affatto ideale, dipinto al di sotto di bigio-giallastro, più sù di bluastro, sopra di azzurro, mentre con poche tinte bianche sono accennate le nuvole attorno a Diana ed alla ninfa. Si giudichi di questo

[1] Mus. Borb. IV, 3. Gell Pomp. II, 46 p. 116. Zahn *neuentd. Wandg.* 19 *die schönsten Ornam.* III, 42. Rochette *maison du poète* 14 *mon. in.* 27 p. 133. *Denkm. a. K.* I, 44, 206. Panofka *Bild. ant. Leb.* 13, 2. Overbeck *Gal.* 14, 10. Cf. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 385. Deve molto deplorarsi, che non ci sia nessuna pubblicazione del Ternite; perchè le finora fatte sono tutte quante molto insufficienti.

dipinto, come si vuole, in ogni modo esso è di somma importanza per la storia dell' arte: perchè ci offre o una copia d'un originale dipinto in un' epoca anteriore al libero sviluppo, o deve riguardarsi come un' opera che riproduce artificialmente lo stile arcaico. Accettata la prima opinione, quel dipinto sarebbe l'unica copia d'un dipinto arcaico greco conservata a noi; accettata l'ultima supposizione, quel dipinto ci rivelerebbe il fatto interessante d'una scuola arcaizzante in pittura, come era quella di Prassitele in scultura. Lasciando perora in sospeso il mio giudizio sopra queste due possibilità mi rivolgo al mio proposito, vale a dire alla figura di Agamennone velato. Questa figura ricorre quasi identica in un rilievo fiorentino [1], che ritrae la stessa azione, però in un momento più avanzato. Cioè, mentre sul dipinto pompeiano Calcante è già pronto per ammazzare la vittima e ne vien impedito dall' apparizione della dea, sul rilievo è rappresentata la cerimonia del κατάρχεσθαι che precede al proprio sacrifizio. Benchè nei due monumenti in corrispondenza col momento differente dell' azione anche la composizione sia diversa, nondimeno ricorre in ambedue la figura di Agamennone tanto corrispondente da non potersi dubitare, che ambedue queste figure rimontino ad un originale comune. Era celebre nell' antichità un dipinto di Timante che rappresentò anche esso il sacrifizio d'Ifigenia, però, come sappiamo da molti passi degli autori, in maniera diversa dalle anzidette composizioni; ed il concetto dell' Agamennone rappresentatovi col capo velato si contava fra le più felici invenzioni di quel maestro [2]. Essendo così, pare molto

[1] Overbeck *Gal.* 14, 7 p. 318. O. Jahn *arch. Beitr.* p. 379.

[2] O. Jahn *arch. Beitr.* p. 384. Overbeck *Gal.* p. 314 sg. Brünn *Gesch. d. gr. Künstl.* II p. 121.

probabile, che l'Agamennone velato sul dipinto e sul rilievo rimonti all' analoga figura inventata da Timante, il qual fatto ci fornirebbe un altro esempio, che un concetto, la cui perfezione era riconosciuta, fu trasferito liberamente in altre composizioni peraltro indipendenti.

S'intende, che l'Agamennone di Timante e l'anzidetto gruppo dei prigionieri inventato da Timomaco, riprodotti da decennio in decennio, avranno subito delle modificazioni e daranno anche nelle migliori riproduzioni un' idea molto debole della bellezza degli originali. Ciò nondimeno nella scarsezza delle nostre cognizioni sulla pittura antica, eziandio quelle ombre quantunque impallidite di concetti dei grandi maestri greci hanno per noi un valore non dispregievole.

WOLFGANG HELBIG.

SCAVI DEL PALATINO.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XXIII*, 1).

Con il Bull. dell' Inst. archeologico 1862 p. 22 e segg. vennero dal ch. sig. dott. Henzen esposti alcuni cenni preliminari intorno a questi scavi palatini, intrapresi per ordine ed a spese di S. M. l'Imperatore Napoleone III. Nel principio di quest' articolo non si volle dimenticare di manifestare il preciso scopo di questa istituzione, cioè di essere strettamente diretta alla generosa determinazione di scoprire e mettere in chiara luce per vantaggio della scienza tutto quello che in sì fatta parte rimane superstite, sia dell' antichissi-

ma epoca della città eterna, che sempre mai considerava come sua culla il monte palatino, sia dei tempi più recenti della repubblica e dell' impero che con i magnifici suoi edifizi ne coprì quasi l'intera superficie. Così si volle ancora dichiarare essere costante determinazione di questa direzione, di non dare pubblicazioni se non che a risultati certi e bene stabiliti, non stimando abbandonarsi a quelle congetture e conclusioni più ingegnose che probabili.

Venendo ora ad esporre, quanto si è stabilito nel seguito di quei primi lavori, comincierò con asserire, che dai lavori eseguiti in tutta la epoca scorsa dalla data del menzionato articolo a questi giorni si è venuto ottenendo una continua e precisa conferma a tutto quello che si era in quello annunciato ; e ciò in modo da somministrarci quella stabilità desiderata ; onde ora sarà che si potrà liberamente pronunciare primieramente, che con i risultati incontrati intorno alla configurazione naturale del suolo ci venne ogni giorno più confermata la esistenza delle due già annunciate colline soprastanti al monte palatino e riferibili, come fu accennato, al *Germalus* quella del lato occidentale, ossia soprastante al Velabro, ed alla *Velia* l'altra del lato orientale ; e che tenendo questa il suo culmine nella corrispondenza moderna della chiesa di S. Bonaventura, si trova soprastare alla sommità della *via sacra*; la quale circostanza giustamente si trova concorde con il passo di Dionisio (I, 68), con il quale ci viene indicato, che percorrendosi la detta via che era quella che dal Foro conduceva alle Carine, scorgevasi il tempio dei Penati nel luogo chiamato *sub Velia.*

In seguito a ciò essendo avvenuta con più precisione la conferma dell' *Intermontium* palatino, dal quale si erano trovate fin da principio divise le due

sopra menzionate colline, sempre più per essa scoperta risultano utili e concordi i passi di Tacito (Ann. XII, 24) e quello di A. Gellio (Noct. Att. XII, 14) riferibili il primo all' *oppido Romuleo* ed il secondo all' estensione del rispettivo *pomerio*, i quali due passi insieme ci stabiliscono le dette due cose, circoscritte dai limiti delle radici del Palatino medesimo, il che verrà esposto con un articolo separato ed annesse tavole indispensabili.

Dalla conferma che si ottiene sempre più sopra la corrispondenza della *porta vetus Palatii*, ossia del sito stesso della *porta Mugionis* della *Roma quadrata*, ci viene con essa ancora data nel medesimo il sito della *summa nova via* come da Solino (c. 2). Questa sì importante scoperta incontrandosi corrispondere ivi, dove l'accennato intermonzio palatino poco dopo cominciava a discendere seguendo il versante del lato meridionale del monte stesso nella valle Murcia, ciò non mancò di ispirarmi la speranza di giungere con essa a rilevare la vera e più antica direzione che dovette aver tenuto la *via nova* fin dalla epoca della sua prima edificazione avvenuta sotto Servio Tullio, come ci viene riferito da Festo (in *Nova via*), onde servire a discendere dal sito della *summa* disopra accennato alla *infima nova via*, passando fra il Velabro ed il monte Aventino, ed andando a terminare in riva del Tevere, come dal suddetto passo di Festo e similmente da altro di Varrone (*de ling. lat.* V, 43), passi ambedue concordi ad altro del medesimo Varrone riportatoci da Gellio XVI, 17. Questa più antica direzione si sarebbe dovuta vedere in seguito cambiata fin dal principio dell' impero di Augusto, facendola passare invece per il Velabro, come esplicitamente ci viene detto da Ovidio, preciso testimonio nei Fasti VI, 396, dichia-

randoci che precisamente allora la *via nova* era stata congiunta al Foro.

Ed infatti ciò ci si conferma ogni giorno dai risultati che si ottengono nelle scoperte monumentali, dimostrandoci esse che le moltiplici ampliazioni dei successivi edifizi delle epoche imperiali furono quelle, dalle quali si cagionò la sparizione sul Palatino delle due menzionate colline coll' intermonzio che le divideva, e per conseguenza l'allontanamento dal Palatino di tutti quegli usi che quelle stesse naturali disposizioni del suolo vi avevano favoriti: giacchè in primo luogo nel sito della *porta vetus Palatii*, ove corrispondeva la *porta Mugionis*, con la *summa nova via* del tempo dei re, come dall' accennato passo di Solino, si è incontrata la sostituita entrata dell' atrio del palazzo e questa stabilitavi fin dal tempo di Augusto, come da Ovidio (Trist. III, 1) e Dionisio (IV, 5), confermati in seguito da Marziale (Epig. I, 71) e da Svetonio (Nero 8). Inoltrandoci con tali ricerche nell' andamento dell' intermonzio, tutto lungo il suo versante verso la valle Murcia, si è trovato completamente anche esso occupato dagli edifizi della *domus Augusta*, unitamente ad altri che sono ora resi in parte visibili, e appartenenti all' epoca più antica della repubblica, potendosi giudicare per le loro costruzioni dell' epoca anteriore a Silla.

Il complesso di queste scoperte andando a riferirsi sopra un risultato di sì grande valore per l'antica topografia romana, dobbiamo riguardo ad esso rimandare i lettori ad altro apposito articolo nei successivi Bullettini, perchè con esso si dovrà esattamente giustificare, come la *via nova* per la invasione dei sopra accennati edifizi venne abbandonata in tutto l'indicato tratto dell' intermonzio, e che per inevitabile conse-

guenza il tratto inferiore di detta via che dalla prossimità del Circo massimo proseguiva a raggiungere il Tevere, venne congiunto al Foro seguendo l'andamento del Velabro, come dal sopra menzionato documento di Ovidio. Allorchè si saranno giustificate con esatta chiarezza queste due differenti direzioni che in due diverse epoche fu obbligata tenere la tanto menzionata *via nova*, ciascuno potrà giudicare sopra i vantaggi di questa istituzione, riconoscendo quanto sono assai più importanti di ritrovamenti statuari che la materialità di alcuni fa prescegliere.

I menzionati edifizi imperatorj che si sono fino ad ora scoperti sopraposti all' intermonzio, si riferiscono all' epoca dei Flavj, ed appartengono precisamente a quella parte del palazzo che era destinata fin dalla sua origine a servire all' esercizio della pubblica rappresentanza imperatoria, tanto per le cose serie che per quelle di piacere, in modo che dal suo tutto si può riconoscere senza alcun dubbio per quella che indi da Nerva venne distinta col nome di *Aedes publicae*.

Questo palazzo gigantesco si vede chiaramente essere stato edificato quasi intieramente in una sola epoca, perchè tutte le sue parti si trovano nella più perfetta e regolare simmetria, con il loro tutto insieme rappresentandoci perfettamente quelle disposizioni e principali parti che erano usate in ciascuna casa romana. Rivolgendo uno sguardo alla qui annessa pianta, si rileverà come la sua fronte principale era rivolta sopra quella piazza destinata a servire di atrio fin dai tempi di Augusto, giacchè l'area del detto atrio si è trovata accessibile dalla *porta vetus palatii*, ed esattamente a questa si giungeva per mezzo del clivo palatino che si staccava dalla destra della via sacra per chi vi si conduceva dal Foro, perfettamente nel modo in cui

ci viene indicato dai sopra menzionati documenti di Ovidio e Marziale.

Si è voluto dire, essere questa parte del palazzo destinata agli usi pubblici, ed infatti tornando sopra la pianta stessa osserveremo, che le disposizioni delle grandi sale che sono situate riguardanti l'atrio, nel quale il popolo poteva entrare liberamente, sono esattamente quelle che avrebbero potuto soddisfare agli usi delle cose più serie, essendo ben chiaro che la centrale di esse (n. 1), primo per la sua corrispondenza, indi per la sua ampiezza in rapporto a quella dell' atrio stesso, viene a corrispondere esattamente a tutto quello 'che da Vitruvio troviamo indicato nelle regole stabilite per quella sala che nelle case romane veniva nominata il *tablinum*, ed è perciò ben giusto che in questo tablino imperatorio la tribuna che vi si vede nel fondo in faccia alla gran porta principale, ci faccia pensare a ritrovare in essa la corrispondenza del seggio imperatorio, per presiedere alle varie adunanze, come a quelle del senato spesse volte menzionateci, e del pari a quelle udienze da A. Gellio e da altri riferite. La ricchezza poi dei marmi che la decoravano tanto nelle pareti che nel pavimento, dei quali non mancano traccie ancora visibili per ogni lato, e le notizie delle sculture rinvenute in essa con i scavi farnesiani diretti da Monsignor Bianchini, infine i rapporti che oggi con questi scavi ottiene quella grande aula con tutte le altre parti del palazzo medesimo, chiaramente ci spiegano, quanto era erronea la destinazione che le si attribuiva avanti questi scavi, cioè della celebre biblioteca palatina, edificata da Augusto.

Nell' altra sala (n. 2) che trovasi a lato della descritta, sono meno interessanti le disposizioni che sembrano sempre più confermare gli usi serj, ai quali era

destinata questa parte del palazzo, ritrovandosi ben conservate in essa quelle spettanti ad una *basilica* ossia ad un supremo tribunale. Giacchè completamente vi si vede la tribuna propriamente detta, e contenente ancora il suo alto podio o tribunale per i giudici, accessibile da due piccole rampe di scale disposte nei lati posteriori avanti al detto tribunale, nonchè ancora sul sito, onde fu facile a restituirsi al suo posto, una parte della lunga transenna in candido marmo che serviva a dividere gli uditori dall' accusato, che dalla medesima veniva rinchiuso sotto il tribunale. Neppure mancarono alle ricerche le traccie delle disposizioni delle colonne che sorreggevano le loggie lungo i due lati, onde sopra il loro posto medesimo si sono potuti rialzare quei resti ivi incontrati, laddove il suo alto muro di uno degli angoli, ancora conservato fino alla totale sua elevazione, dimostraci d'aver con le sue alte pareti sostenuto il soffitto, come nelle basiliche fu indispensabile, in piano e di legno. I resti finalmente ancora visibili del suo pavimento di ricchi marmi ce ne mostrano dappertutto lo stile serio e dignitoso delle sue decorazioni. Questa così positiva e chiara scoperta non manca di essere concorde alle notizie somministrateci dagli atti di alcuni martiri cristiani condannati in questo tribunale, ed in modo particolare da quelli dei SS. Lorenzo e Silvestro, e mentre tali atti ci espongono la denominazione che gli era stata data di *basilica Jovis*, la evidenza oggi ottenuta di questa somministrerà in appresso un maggior valore a quelle antiche memorie, che alcune volte prima non avevano.

Con il numero 3 indicato nella pianta si distinguerà la corrispondenza del *lararium* immancabile presso l'atrio di ogni casa romana, e precisamente in accordo a quanto ci viene menzionato da Servio XI in

quei sacrificj che si celebravano nell' atrio avanti di tenere adunanze del senato nel palazzo, come ci viene menzionato da Servio (lib. XI).

Proseguendo ad esaminare le altre disposizioni della parte interna di questo grande edifizio, vi osserveremo, che nel modo usato in ogni casa romana vi si è rinvenuto il *peristylium*, situato nel centro, e contiguo al *tablinum*. In questo peristilio non manca l'amplia proporzione concorde a quella di tutte le altre parti, nelle quali trovasi suddiviso l'intiero edifizio; giacchè occupa uno spazio che sorpassa i 3000 metri quadrati, dei quali sebbene più di una terza parte non si possa vedere scoperta, per non esser compreso il resto dentro i limiti di questa proprietà, ciò non ostante questi due terzi, comprendendo in essi tre degli angoli, sono già sufficienti per iniziare nella idea del visitante l'antica magnificenza. Vi si vedono le traccie del portico che lo decorava nell' intero suo giro, e le colonne di esso in marmo cario ovvero iassense, detto in oggi portasanta, che sebbene frammentate si sono potute rialzare al loro antico posto. Denotanti del pari la sua ricca decorazione vi si sono trovati in molti tratti conservati gli avanzi del suo pavimento in marmi variati, connesso ancora alla parte inferiore dello stilobate che di bel marmo numidico, detto giallo antico, aveva dovuto servire di base all' ornamento delle pareti del portico stesso.

Si è poi rinvenuta quella sala che nelle case romane teneva il nome di *triclinium* (n. 4) situata, giusta le norme generalmente adottate, nella parte centrale del fondo del peristilio, e di quella forma e quelle precise disposizioni che Vitruvio (VI, 5) descrive come solite a darsi dai Greci alle sale destinate ai grandi conviti. Queste egli dice essere rivolte al nord, atte a

contenere due tavole una dirimpetto all' altra, con finestre nei due lati grandi di dimensione simile a quella delle porte, affinchè stando le persone a mensa nei consueti letti potessero vedere i giardini situati all' esterno. Tali disposizioni ritrovansi in questo triclinio palatino, che però nel fondo mostra una grande apside per servire alla terza e principale tavola destinata probabilmente all' imperatore; nella quale apside interessanti sono i resti perfettamente conservati del suo pavimento, assai pregevole per i porfidi che con elegante e grandioso scompartimento vi si trovano impiegati. Denotano ancora la ricchezza delle sue decorazioni i resti delle grandi colonne di granito, che, quantunque molto frammentate, riconosconsi ancora aver decorato attorno, e molto addossate alle pareti questa immensa sala dei conviti.

Nel lato occidentale di questo triclinio si è rinvenuto un giardino e ricco *nymphaeum* (n. 5) il quale deve avere senza dubbio supplito ad uno dei giardini di sopra accennati. Nel mezzo di esso havvi una fontana isolata di forma ellittica, decorata da due ordini di nicchie per uso di statue e bassorilievi; l'inferiore immerso nelle acque che limpide dovevano far trasparire i bianchi marmi e le sue decorazioni. La sommità di questa fontana era arricchita da piante di fiori e verdure nel modo che oggi direbbesi di una giardiniera.

Qui accanto si è rinvenuta (n. 6) una ben vasta sala di forma ottagona contenente nelle sue otto pareti alternativamente disposte quattro grandissime porte, e quattro simili nicchie, le quali disposizioni si possono riferire ad una destinazione di passaggio, ossia d' ingresso principale per il peristilio da questo lato.

Col numero 7 si sono volute distinguere nella pian-

ta le otto camere di varia dimensione, che tutte ritengono la vera forma di *exedra.* Vitruvio, mentre con tal nome chiama quelle parti della *palaestra graeca* che erano fornite di sedili per le dispute filosofiche, nel lib. VI, 5 ce le dichiara ancora come sale che insieme alle *pinacothecae*, ai *triclinia* ed a quelle chiamate *oeci* costituivano le parti dei palazzi. Da ciò potrà giudicarsi la giusta relazione di tali sale intorno a questo peristilio.

Le camere segnate del n. 8 possono riferirsi alle dipendenze accessorie della basilica e del tablino.

Un portico poi, come si vede delineato nella pianta, esiste nel giro esterno dei due lati principali di questo edificio. La disposizione di esso, con quella dei diversi ingressi ivi rinvenuti, ci dimostra, che egli suppliva alla mancanza de' due ambulacri necessarj nelle case antiche, chiamati *fauces.* Ed infatti si osserverà che ne' punti segnati A–B–C esso serviva da ingresso a quelle persone che concorrevano nel tablino, nella basilica ed agli usi del larario; vedendosi questi essere i principali e maggiori ingressi che unicamente dall' atrio potevano essere accessibili. Sono interessanti per una tale interpretazione gli altri tre ingressi disposti nell' altro lato del portico ne' luoghi segnati con le lettere D–E–F corrispondenti con una vasta piazza situata fra questo palazzo e le abitazioni private imperatorie, costituite dalle *domus Tiberiana* e *Caligulana*; la quale per la sua centrale posizione, per la sua vastità e per le comunicazioni dirette che aveva colle altre parti del Palatino, rispettate dagli edifizj imperatorj o non comprese in essi, ci induce a ritenerla per l'*area Palatina* menzionata dalla *notitia urbis*, di cui più chiaramente Aulo Gellio (Noct. Attic. XX, 1) ci ha dimostrato l'uso, e la quale a cagione

delle adunanze pratticate in essa deve onninamente cercarsi in contiguità di tali località.

Una sì dettagliata descrizione di questo imponente monumento non si è potuta tralasciare; perchè soltanto dalla positiva conoscenza delle parti che lo compongono, si potrà dedurre, quale ne possa essere stato l'uso. Ed infatti da una tale investigazione si comprenderà, che tutte le parti che costituiscono questo edificio si limitano precisamente a quelle soltanto, che immancabili ed inalterabili si trovavano in ciascuna casa romana, e che nel medesimo modo disposte servivano all' esercizio degli affari serii del proprietario, nonchè a tutte le altre riunioni consuete ad essere tenute in specie da ogni grande famiglia nella propria residenza. L'assoluta mancanza di tutte le altre parti necessarie per soddisfare ai bisogni domestici, ed inoltre i portici esterni che a guisa di un pubblico edificio attorniano il palazzo dalle parti dell' atrio e dell' area palatina, sono sufficienti, al parer mio, per assicurarmi dell'uso pubblico a cui egli sarà stato destinato fin dalla sua edificazione.

Il sistema quindi delle costruzioni laterizie ed i bolli dei mattoni impiegati in esse, che oggi in ogni punto si son resi visibili, ci dimostrano positivamente, che questa parte dei cesarei palazzi fu edificata tutta in un medesimo tempo, cioè durante l'epoca dei Flavii, ed in maggior parte in quella dell' impero di Domiziano. E considerando poi le colossali dimensioni del palazzo, nonchè le ricche decorazioni marmoree in esso scoperte, potremo senza difficoltà riferire ad esso le parole di Plutarco relative alla magnificenza degli edifizj di Domiziano (vita Publicolae 15), nonchè quelle di Marziale contemporaneo (epigr. VIII, 36):

Haec, Auguste, tamen quae vertice sidera pulsat,
Par domus est caelo, sed minor est domino.

Si confrontino altresì i passi di Stazio tanto più importanti, in quanto che la raccolta de' marmi formata nel Museo nascente del Palatino di tutte le specie di marmo rinvenute in questo edifizio, contiene precisamente quelle menzionateci da Stazio medesimo nel passo che segue:

Tectum augustum, ingens, non centum insigne columnis
Sed quantae superos caelumque Atlante remisso
Sustentare queant. Stupet hoc vicina Tonantis
Numina, ne magnum properes ascendere caelum:
Tanta patet moles effusaeque impetus aulae
Liberior campi multumque amplexus aperti
Aetheros, et tantum domino minor; ille penates
Implet et ingenti genio iuvat. Aemulus illic
Mons Libys Iliacusque nitent, et multa Syene
Et Chios et glauca certantia Doride saxa
Lunaque portandis tantum suffecta columnis.
Longa super species, fessis vix culmina prendas
Visibus auratique putes laquearia caeli.
(Silv. IV, 2).

Neppure il seguente passo di Stazio dovrà tralasciarsi, giacchè concorde con quello di Marziale e con quanto oggi lo stesso monumento rappresenta con le sue magnifiche rovine:

Iam Latii montes, veteresque penates
Euandri, quos mole nova pater inclytus urbis
Excolit, et summis aequat Germanicus astris.
(Silv. III, 4).

Riprendendo ora le origini di questo monumento, lo riconosciamo senza alcun dubbio edificato dai Flavj, e particolarmente sotto Domiziano. Ricordiamo il costume costante dei Romani di aggiungere ai nomi dei monumenti pubblici quello della persona che li aveva edificati, del quale uso abbiamo esempj anco nei palazzi del Palatino; come l'Augustano, il Tiberiano, Caligulano, Commodiano ecc. Il perchè non trovandosi quest' edifizio dai diversi scrittori, cominciando dai contemporanei Marziale e Stazio, tanto cortigiani e lodatori di esso, giammai introdotto col nome dell' istitutore, cioè di Domiziano, non sarà forse improbabile il riferire ad esso il nome di *aedes publicae*, sapendosi da Plinio (paneg. 47), che l'imperatore Nerva vi facesse scrivere una tale denominazione, onde avesse, in opposizione dei modi precedenti, un migliore libero e facile esercizio dell' uso pubblico a cui era destinata. La ragionevole corrispondenza di tal nome sopra questo monumento diviene anche più certa, quando vediamo una simile frase denotare la parte seria della residenza imperatoria anche da Lampridio nella vita di Elagabalo, menzionando le AEDES AVLICAE ed AEDES IMPERATORIAE, e con quella denominazione potrà forse paragonarsi l'espressione usata nel quarto secolo da' regionarj che a preferenza delle altre case imperatorie dicono questa SEDES IMPERII ROMANI.

Lasciando questo edificio e proseguendo la indicazione della pianta con i n. 9 e 10, nella prima di queste sale si riconobbe fin dal principio di queste scoperte, come già fu indicato nei citati cenni preliminari, una biblioteca, ed al n. 10 una di quelle sale declamatorie che si rammentano dagli autori, come istituzioni rianimate da Vespasiano istesso (Svetonio

in Vespasiano al cap. XIX). Il portico contiguo fra queste sale ed il descritto palazzo si può ritenere per una dipendenza esterna relativa agli usi del triclinio.

Nella pianta sono quindi indicati due grandi monumenti in forma di templi, nei quali si è creduto potersi scrivere nel primo AEDES IOVIS VICTORIS, nel secondo AVGVRATORIVM; denominazioni che si sono date in seguito dei risultati ottenuti con i scavi di quest' anno.

In quanto al tempio di Giove vincitore leggiamo in Livio (X, 29), dopo il racconto della devozione e morte di Decio, come segue: *Tum Fabius audita morte collegae Campanorum alam quingentos fere equites excedere acies jubet et circumvectos a tergo Gallicam invadere aciem: tertiae deinde legionis subsequi principes, et quo turbatum agmen hostium viderent impetu equitum instare ac territos caedere; ipse aedem Iovi victori spoliaque hostium cum vovisset, ad castra Samnitium perrexit.* Da Ovidio quindi ci viene documentato che questo voto di Fabio Massimo fu veramente eseguito, giacchè nei Fasti (IV, 621) ci nota il giorno in cui era consueto celebrarsi la consecrazione del tempio di Giove vincitore nei termini seguenti:

Occupat Aprilis Idus cognomine Victor
Iuppiter; hac illi sunt data templa die.

Altro passo poi abbiamo dalla Notitia Urbis Reg. X che attesta essersi inalzato questo tempio sul Palatino, la qual cosa non ci veniva dichiarata dai due scrittori precedenti: *Palatinus continet... Aream Palatinam. Aedem Iovis Victoris.*

Questo tempio per essere menzionato fra quelli della regione decima, si potrà dunque considerare compreso in quegli edificj del tempo della repubblica, che

per la loro grande importanza vennero rispettati da tutte le altre successive edificazioni imperatorie, che occuparono quasi intieramente il monte Palatino. Intanto mancavaci la precisa notizia intorno al sito, nel quale questo edificio erasi eretto sul Palatino, ed a quella mancanza credo di aver potuto supplire colle investigazioni topografiche da me dirette. Le mie preliminari esplorazioni (vedi Bull. sud. 1862 pag. 226) m' aveano procurato la conoscenza chiara e distinta (giacchè tale oggi si è verificata) di quelle parti che dentro i già Orti Farnesiani erano state occupate dai palazzi dei Cesari, distinguendole dalle altre coperte di edificj pubblici e privati più antichi di varie epoche. Delle parti ovvero aree non rinchiuse dai detti palazzi mi fu dato di distinguerne due, la prima nel lato settentrionale ossia alle pendici del Palatino, che lungo la via sacra oggi trovasi occupata dai giardini inferiori, e divergente presso l'angolo all' arco di Tito con la odierna via di S. Bonaventura. In questa parte essendosi scoperta la *Porta vetus Palatii*, concordemente alle notizie degli antichi (Ovid. Trist. III, 1 e Marziale Epigr. I, 71), oggi positivamente da questo lato e probabilmente in questi giardini medesimi si potrà incontrare il tanto questionato tempio di Giove Statore, come dal medesimo passo di Ovidio e da Livio (I, 12, 41) ci viene dichiarato; e siccome con questo si collega la serie di altri edificj e monumenti posta in vicinanza del detto tempio e fra questo ed il Foro lungo siffatto lato della via sacra, così vien esclusa indubitatamente da questa parte ogni aspettativa dell'altro di Giove Vincitore.

La seconda area, in pari modo rispettata dai menzionati edificj imperatori, cade fortunatamente, come si vede confermato dai susseguenti lavori, dentro i li-

miti di questa proprietà stessa, precisamente nella parte alta del monte lungo il lato soprastante al circo massimo e divergente con il Velabro. Essa, della estensione di metri lineari 175 in lunghezza e di metri 106 in larghezza, nel suo lato occidentale fu limitato dal ciglio del Palatino soprastante al Velabro, e precisamente da quel sopraciglio delle scale di Caco menzionato da Solino I, ove parla della Roma quadrata. Il lato meridionale soprastava agli edificj della valle Murcia ossia del circo massimo; il settentrionale si è trovato giustamente limitato dalla *domus Tiberiana* e dalla estremità meridionale della già mentovata *area Palatina*. Il lato orientale infine si vede chiuso dagli edificj Flaviani ora sopra descritti ossia dalle *aedes publicae imperatoriae* e dalla supposta biblioteca ed accademia.

Sopra questa area adunque non tardarono ad apparire due monumenti di data molto antica, il che si rileva tuttora dalle loro costruzioni eseguite in opera detta quadrata, ossia di stile tradizionale etrusco e consueto, come si osserva in tutti i monumenti del paese puramente latino d'una data non oltrepassante l'epoca sillana. La quale epoca inoltre ne' nostri monumenti vien accertata dalla specie delle pietre che vi si trovano impiegate, essendo tufi vulcanici provenienti dalle latomie dell' antico suburbio di Roma, l'uso dei quali non oltrepassò il quinto secolo della fondazione della stessa Roma. La fronte di ambedue questi monumenti era rivolta al mezzo giorno, ossia verso il Circo Massimo ed al monte Aventino; ambedue ritengono ancora chiare le loro forme e disposizioni generali, le quali sono perfettamente simili a quelle di un tempio, e perciò avvenne, che quello di minore ampiezza e che vedesi situato sul ciglio occidentale del Palatino, ossia

soprastante al Velabro, da molti topografi fu dichiarato erroneamente pel tempio di Giove Statore.

Ma approfondito tutto attorno ad esso lo sbarrazzamento delle terre, e resolo in tal modo isolato, vi ho potuto rilevare che, sebbene ritenga quella forma che più di ogni altra si avvicina a quella dei templi, dai suoi dettagli però risulta ch' era costituito da un alto basamento in forma dello stilobato di un tempio, questo però visibilmente non destinato a sostenere colonne, ma invece una specie di altipiano in forma di una grande terrazza, chiusa in tutta la estensione del suo lato settentrionale da una più elevata terrazza meno profonda e contenente, nel centro del lato meridionale e soprastante alla precedente, un ambone o pulpito, tutto sporgente, in forma rettangolare. La prolungazione dei due lati lunghi del detto stilobato costituivano quelle due ale che in modo simile ai templi servivano a limitare la grande scala che, larga quanto la prima terrazza, serviva a montarvi. L'edificio è quasi perfettamente orientato, ed è come si è detto di sopra situato sul ciglio occidentale del Palatino ossia sul *supercilium scalarum Caci* menzionato da Solino, il quale secondo Dionisio (I, 79) e Plutarco (in Romul. XX) deve essere stato in quell' angolo del Palatino che divergeva dal Velabro al Circo Massimo; nella quale vicinanza deve essere stato anche il *tugurium Faustuli* indicato dallo stesso Solino. Le quali memorie di Roma antichissima trovandosi per conseguenza riunite intorno a questo monumento, siamo inclinati a riconoscere in esso l'*auguratorium*, eretto nel sito in cui giusta la tradizione Romolo avea preso gli augurj per la fondazione della sua città.

Questa ipotesi poi vien confermata dalle stesse disposizioni del monumento medesimo, nonchè dalla stessa

sua situazione; giacchè anche indipendentemente dalle precedenti notizie esso si conforma a quanto ci accenna Tacito nel II degli Annali, cioè che l'auguratorio si soleva situare nei castri al lato destro del pretorio, e per conseguenza nel lato occidentale del castro, onde avere libera la vista dell' occidente e dell' oriente, e che nelle sue disposizioni doveva contenere uno spazio avanti l' augurale da potervi collocare l' ara. Le quali particolarità ben si verificano nel nostro monumento, mentre prescindendo dalla sua posizione testè descritta, la grande terrazza deve aver servito a contenere l'ara avanti all' augurale, costituito dalla seconda loggia più elevata e contenente il suo ambone, sul quale poteva l'augure eseguire le sue investigazioni.

Rivolgendo ora la nostra attenzione all' altro monumento designato nella pianta col nome di *aedes Iovis victoris*, rileviamo in primo luogo, come le sue disposizioni rassomigliano a quelle usate in alcuni dei principali templi tuttora visibili nell' antico Lazio, come p. e. a quelle del tempio di Ercole vincitore a Tibur, oppure di quello di Castore e Polluce a Tusculum, noto finora sotto altra denominazione. Come a questi tempj, così salivasi al nostro tempio palatino col mezzo di imponenti rampe di scale simmetricamente disposte ed alternate a terrazze o ripiani, parimente simmetrici, dalla via che alle radici del Palatino percorreva gli edificj contigui a quelli di questo lato del Circo massimo. Di quei ripiani si vede oggi conservato in gran parte quello maggiore che potrebbe ritenersi per l'area sacra intorno al tempio, mentre questo elevandosi molto dal piano ridetto contiene ancora, sebbene informi, i resti delle scale, le quali per mezzo d'un altro più elevato ripiano vengono divise in due grandi rampe. Del tempio stesso si son conservate le costruzioni in tufi con

opera quadrata, come si è accennato in principio, e le sostruzioni che nella pendice del Palatino sostengono la grande piazza, sono costruite parimenti con simile materiale in reticolato incerto. Ora noteremo che ne' Regionarj e nel *curiosum Urbis* la *aedes Iovis Victoris* vien nominata fra l'*auguratorium*, l'*area Palatina* e la *domus Dionis*, e pare quindi probabile, esser ella stata meno lontana da quelle località. Abbiamo prima fissato il luogo dell' area palatina, e reso testè probabile quello dell' auguratorio. Lo stile poi delle costruzioni del nostro supposto Giove vincitore giustamente si riferisce all' epoca del quinto secolo di Roma, laddove la grandiosità delle sue disposizioni bene si adatta alle rimarcate espressioni di Ovidio citate in principio e ci vien indicata abbastanza chiaramente dal sistema di sbadacci allora adoprato nelle fondazioni.

In alcuni ristauri visibili in questo tempio, e particolarmente negli estesi nella superstite vasta area, si trovano usate tegole contenenti il timbro M · VARCVS, unite ad altre impresse col nome di C . COSCONI. Nella estremità orientale quindi della stessa area, e visibilmente soprapposta a tali ristauri, si è incontrata la già menzionata supposta accademia, differentemente edificata con tegole timbrate CN . DOMITI . APRILIS ed altre col timbro di FL . DOMITI[illegible].

Al disotto della coincidenza di queste due differenti costruzioni, si sono trovate alla profondità di metri 12 quegli edifizj dei tempi della repubblica, che vennero già menzionati nel Bull. 1862 p. 231, senza fallo appartenenti all' epoca Sillana, ed indicati nella pianta con lettera G. Trovansi essi nella profondità avanti a quel piccolo portico, contiguo e forse destinato agli usi accessorj del grande triclinio, che si rinvenne già fin da' primi anni di questi scavi. — Più verso

settentrione sotto il portico del peristilio nel sito indicato con la lettera H trovansi i resti di camere ornate di stucchi e pitture di epoca augustea incirca, erroneamente finora chiamati bagni di Livia.

A questa varietà di costruzioni e di livelli dei menzionati edifizj si aggiunge il gran numero di timbri variati rinvenuti nelle tegole usate sì nelle costruzioni originali, e sì nei ristauri di questo gigantesco palazzo. Essi, diligentemente raccolti e conservati, saranno pubblicati un giorno con esatta indicazione del loro ritrovamento, onde fornirci l'esatta data de' singoli edifizj, e dimostrarci, quanti edifizj furono sovrapposti a quelle costruzioni primitive dell' intermonzio, principiando da' primi tempi di Roma fino al sesto secolo dell' era cristiana ossia fino al regno di Teodorico.

Nel più volte mentovato Bullettino venne di già descritto il discoprimento di quella fila di celle a volta, che dal ciglio sopra il Velabro protraggonsi in linea quasi perpendicolare verso il centro del grande peristilio, rispettando l'area occupata dal tempio di Giove vincitore e l'Auguratorio. Esse riferisconsi alla parte inferiore della casa Tiberiana, ed erano probabilmente destinate ad abitazioni o quartieri di soldati, il che si conferma dal genere de' graffiti in una di esse ancora intelligibili, i quali riferisconsi all' epoca più antica dell' edifizio, essendo scritti sopra il primitivo intonaco, a cui a differenti epoche ne furono soprapposti non meno di tre altri strati, tutti in manifesto stato di decadenza. Avanti a cotali edifizj havvi una via antica ancora in parte contenente il suo lastricato siliceo. I lavori del prossimo anno ci scopriranno il suo congiungimento al centro del menzionato peristilio, come già si accenna nella pianta stessa.

Nella lettera N, segnata nella linea delle dette celle,

si è scoperto un grandioso ingresso che da questa via introduceva in detta parte dei palazzi precisamente nel peristilio centrale indicato colla lettera M, ciò che risultava dalle indagini istituite (v. la pianta).

Col proseguimento degli scavi e del trasporto delle terre che coprivano il lato settentrionale del Palatino soprastante al Foro ed alla chiesa di S. Maria Liberatrice si trovò perfettamente confermato, quanto annunciato si era preventivamente nel suddetto Bullettino; giacchè sempre più chiara e sicura comparve la gran porta arcuata che da questo lato conduceva al Velabro mediante scale (v. Festo s. v. *porta Romana* ed oltre i documenti citati nel sullodato Bullettino segnatamente Plutarco Romulo 20, dove parla del clivo che dal Palatino scendeva lungo questo lato verso il Circo massimo).

Seguendo la direzione indicata nella pianta con la lettera N, si rinvenne sopra questa entrata la fronte principale di quella parte del palazzo che potrà essere attribuita alla casa di Caligola. Questo grande prospetto, alto metri 16 che per due terzi era interrato, è disposto in due ordini di arcate, contenenti variati scompartimenti in musaici ed una loggia sul primo piano con elegante prospetto in marmo traforato. Contengono parimente decorazioni in stucchi e pitture che con i lavori presentemente di nuovo cominciati verranno a scoprirsi nelle altre arcate assai più pure e meglio conservate. Più tardi però ed in varie epoche, come si rileva dalle costruzioni e dai timbri, cominciando da Nerone e fino ad Adriano, questo prospetto così ricco venne ricoperto dalle ampliazioni di essi imperatori indicate nella pianta le prime con le lettere O, le seconde con P. Esse però rispettarono la strada, sebbene viziandola di una tortuosa direzione, forzata in tal modo

forse dagli usi, a cui si dedicarono le parti segnate con la lettera O.

I lavori infine, fin dal mese di ottobre di nuovo cominciati, estendonsi sopra l'area dell' atrio e sopra la continuazione del supposto clivo di Vittoria, e promettono adunque importanti risultati per la conoscenza della topografia romana. Ed infatti mediante il clivo della Vittoria vedonsi segnati di già i veri e distinti limiti dei palazzi da questo lato della via sacra, e nell' area dell' atrio principiano ad apparire quelle scale tante volte menzionate a cagione di avvenimenti storici tanto celebri, che più tardi potranno forse darci coraggio di togliere quella terra che da secoli fece sparire il tempio di Giove statore, perchè non lungi dalla soglia della *porta vetus palatii* non deve mancare siffatto edifizio.

Non parlai qui delle sculture nè delle monete ed altri oggetti rinvenuti in queste escavazioni, sebbene già comincino a costituire una collezione che per la comune provenienza, seppure restasse unita, sempre sarebbe d'un' importanza tutta peculiare per la storia. Mi riserbo intanto di farlo nella dettagliata descrizione de' singoli monumenti, ne' quali furono rinvenuti essi oggetti, ed ai quali essi senza fallo debbono aver appartenuto.

P. Rosa.

NASCITA DI MINERVA.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XXIV*).

Essendo già prossimo il termine destinato alla pubblicazione di questo volume degli Annali, non sono in istato a discorrere ampiamente sopra il monumento, la cui spiegazione orora mi si confida, avendola tardi ricusata chi era stato pregato dagli estensori a volerne prendere l'assunto. Esso richiederebbe, lo confesso, un esame più esteso delle sue particolarità assai notevoli ed offrirebbe certo una bella occasione per nuovamente trattare con utilità i monumenti che nel soggetto gli sono affini; ma siccome la brevità del tempo mi rende impossibile un lavoro quale io desidererei, spero così non vorranno spregiarsi quei pochi cenni, a cui debbo limitarmi in argomento.

Sono incisi sulla tavola XXIV dei Monumenti i disegni di un' hydria vulcente della collezione Feoli a Roma. Non è questo vaso un nuovo acquisto di quel ricco museo, su cui il Brunn, or sono pochi mesi, riferì con sì scelta intelligenza (Bullett. 1865 p. 47-55), ma esso era già noto ai dotti almeno per una descrizione che ne avea dato il ch. Campanari nel suo dotto catalogo dei vasi antichi della collezione Feoli num. 2 p. 5-14. Le figure vi sono dipinte nere in fascie gialle, con bianco e rosso disteso sovra certe parti al modo solito, e miransi spartite in tre righe di differente grandezza, le quali disposte l'una dopo l'altra offrono diverse rappresentanze. In quella inferiore vedesi una graziosa fila di cinque giovani nudi ed imberbi, i quali siedono a dorso nudo sopra destrieri, tenendo ciascuno due lunghe aste nelle mani. Come generalmente tali fregi di figurine su vasi di questo genere mostrano nell' insieme

certa cura di composizione e lodevole conoscenza della natura, così pure questa rappresentazione, sebbene per la sua piccolezza si annunzii come cosa accessoria, presenta un' aspetto assai dilettevole a chi sa gustare la grazia dell' arte anche quando non offre profonda materia.

Più grandi sono le figure del fregio superiore, le quali ci ritraggono la scena d' un combattimento. Vi scorgiamo a destra una quadriga montata dall' auriga che ne guida i focosi destrieri. Il suo giovane padrone, guerriere pienamente armato tranne la corazza, è corso innanzi al carro per combattere a piedi il nemico, qual è costume generale dei duelli eroici. Egli ha ferito di già il suo avversario nel momento stesso, che impaurito dall' impeto dell' attacco pare volesse fuggirgli, e ritirarsi sulla quadriga, che il suo vecchio ed esperto condottiere in tempo avea voltato indietro. Pure a questi però è tolta la speranza della fuga, chè l'eroe vincitore sta ora in atto di percuoterlo nel dorso colla lancia, e letalmente, non v' è dubbio, poichè già si vede cadere a ritroso dalla quadriga. Nel fondo della scena poi compariscono due deità che accorrono a grandi passi in ajuto dei loro protetti: cioè a man manca Apolline, il quale stendendo nella sinistra il divino arco, estrae uno strale dal turcasso, a destra Pallade coll' egida sulla mano che stende in avanti.

Se dalla presenza di questi due numi pare posto fuor di dubbio che il pittore del vaso ci abbia storiato in questo fregio un' episodio di quella famosa guerra trojana, in cui gli iddii dell' Olimpo stesso stettero prò e contra, non vi rimane dubbio, che dobbiamo ravvisare il guerriere che sì rabbiosamente prosegue i nemici, per un' eroe greco, favorito da Pallade, quello caduto incontro per un' infelice Trojano. Nè io dal canto mio sarei dell' avviso, che quel favorito di Pallade

abbia da riputarsi per Diomede, il quale sotto la speciale protezione di questa dea uccise per esempio Assilo ed il suo auriga Calesio, fatto che Omero celebra con pochi versi (Il. VI 12-19); risguardando piuttosto la vigorosa gioventù di questo guerriere inclineremo a riconoscervi il più nobile eroe dell' Iliade ed il tipo di tutte le virtù giovanili, il divino Achille. Sfortunatamente peraltro non troviamo nell' Iliade alcun passo, a cui esattamente e tratto per tratto corrisponda il dipinto, ma bensì due da riferirvisi egualmente bene, o se vogliamo egualmente male. Cioè in quel grandioso canto, che ci descrive il terribile guasto che Achille in vendetta di Patroclo fece fra le turbe trojane, leggiamo i versi seguenti (Il. XX 484-489):

Αὐτὰρ ὁ (Achille) βῆ ῥ' ἴεναι μετ' ἀμύμονα Πείρεω υἱὸν,
Ῥίγμον, ὃς ἐκ Θρήκης ἐριβώλακος εἰληλούθει·
τὸν βάλε μέσσον ἄκοντι, πάγη δ' ἐν πνεύμονι χαλκος·
ἤριπε δ' ἐξ ὀχέων. Ὁ δ' Ἀρηΐθοον θεράποντα,
ἂψ ἵππους στρέψαντα, μετάφρενον ὀξέι δουρὶ
νύξ' ἀπὸ δ' ἅρματος ὦσε· κυκήθησαν δὲ οἱ ἵπποι.

Achille dunque — il suo carro vien memorato poco dopo nei versi 498-501 dello stesso canto — si avanzò contro il Tessalo Rigmo e lo ferì a morte rovesciandolo dal carro, ed aggiunse alla rovina di questi quella del suo condottiere Areitoo, traforandogli il dorso colla lancia in quello appunto che rivolgeva i cavalli per trovare uno scampo nella fuga. È vero che nei versi riferiti non si nominano le deità che nella pittura partecipano al combattimento, ma questa discrepanza per sè sola non sarebbe di gran momento, attesochè Apolline e Pallade in questo canto sono quasi sempre sul campo di battaglia. Di maggior inciampo si è però la circostanza che la situazione, in cui nel dipinto vedia-

mo il guerriere caduto, non concorda bene con quella di Rigmo, quale dobbiamo immaginarla secondo le parole del poeta; ed in generale ci va contro il genio a vedere giostratori così oscuri come Rigmo ed Areitoo, che vengono mentovati in quel passo solo, ritratti in un quadro vasculare, nel cui autore certamente non abbiamo da presumere una conoscenza quasi dotta di Omero. Sotto questo aspetto invece ci si raccomanderebbe un' altro luogo dell' Iliade, dove si descrive il primo riscontro di Achille col gloriosissimo Trojano, con Ettore (Il. XX 438–456). Ivi Ettore vibra per primo la lancia contro Achille, ma Pallade la rispinge facendola cadere ai piedi dell' autore stesso, il quale subito da Apolline viene cinto e protetto con nebbia, che lo cela agli occhi di Achille. Questi poscia si caccia tre volte con isforzi raddoppiati in cerca di Ettore battendo tre volte l'aria, ed avendo compreso alla fine che un dio, Apolline stesso, gli sottragga la vittima, si volge altrove avido di strage come è, e percuote nella cervice il primo, che gli si offre, un certo Driope. Laonde chi preferisse credere quest' avventura di Achille essere il soggetto del quadro in discorso, potrebbe rilevare a bella posta l'egregia dei combattenti e l'assistenza delle deità protettrici; ma dovrebbe confessare dall' altra parte, che la rappresentanza del pittore manchi affatto di precisione. Ed invero se debbo dire ciò che sento, a me pare il quadro essere fra quei tanti, in cui gli artisti si ristrinsero a raffigurare il concetto principale senza badare a dettagli quantunque essenziali (Overbeck *Heroeng.* p. 379). Al nostro pittore senz' altro bastò aver accennato per la presenza di Apolline e di Pallade che si trattasse d'una scena della guerra trojana, e poi per la gioventù del vincitore che siasi da riconoscere Achille; oltre di ciò non volle egli,

nemmeno vi pensò a storiare un fatto circostanziato da Omero. Più che qualunque altra cosa gli stava a cuore una bella simmetria delle figure e quanto severamente l'abbia custodita, il suo dipinto ce lo mostra al primo sguardo.

Pallade, che in questo dipinto trionfa nella vittoria del suo cliente e la quale dai cinque cavalieri giovanili nel fregio inferiore potrebbe credersi celebrata come equestre (ἱππια), primeggia anche nella terza rappresentazione del vaso, che sotto ogni rapporto ne è la maggiore. Invece di un concilio di dei, come suppose il Campanari, non sarà difficile a chi ne vien avvertito una volta, di riconoscervi una riunione di figure molto analoga a quella delle scene che ritraggono la nascita di Minerva. E dee invero annoverarsi questa pittura fra le rappresentanze di questo mito, anzi vi occupa un posto singolare, giacchè in essa la nascita è già accaduta e la neonata Minerva si presenta a Giove ed agli altri dei che lo circondano.

In seguito delle ampie ricerche fatte da molti dotti ragguardevoli sovra le rappresentazioni artistiche di quel mito sì attraente per il suo valore poetico, e fra le quali in ogni modo tengono il primo rango quelle del ch. cav. Gerhard, disponiamo oggidì di una bella varietà di quadri vasculari che vi si riferiscono. Ci presentano cioè tutti i tre momenti, che soli potevano esprimersi dall' arte, siccome pure soli si distinguono logicamente, vale a dir che una parte dei vasi ci mostra Giove nelle doglie che precedono il parto, un' altra Giove nell' atto del parto mentre Minerva gli spunta fuori dal capo, una terza infine Giove e Minerva neonata cinti ed ammirati dagli Iddii.

Fra i vasi della prima classe conosco i seguenti che sono tutti a figure nere :

I. 1. Anfora d. coll. Campana, ora a Parigi, Mus. Camp. cat. ser. IV–VII n. 1081, Roulez Annali 1861 p. 299, Mon. dell' Inst. VI 56, 3. 4.

2. Anfora vulcente nel museo di Firenze, Inghirami vas. fitt. I 75. 76, Gerhard *auserl. Vas.* I 5, *Élite céram.* I 54.

3. Anfora nel museo di Karlsruhe, Creuzer *zur Gal. alt. Dramat.* Tab. V p. 91, *zur Archäol.* III p. 151, Welcker *Rhein. Museum* VI p. 631, Panofka *Atalante und Atlas* taf. 1, 1.

4. Anfora vulcente nel museo Gregoriano, Mus. etr. Greg. II 39, 1.

5. Anfora ceretana nel museo Gregoriano, Mus. etr. Greg. II 48, 2, Welcker *a. Denkm.* V p. 482.

6. Anfora nolana (?), d. coll. Gualteri, ora nel museo di Firenze, Passeri pict. 152, Demster Etr. I 74 p. 419, *Élite céram.* I p. 190.

7. Anfora vulcente d. coll. Candelori, ora a Monaco, Jahn *Münch. Vasensamml.* p. 29, 101.

Alla seconda classe appartengono i vasi seguenti che sono a figure nere:

II. A. Anfora d. coll. Campana, ora a Parigi, Mus. Camp. cat. ser. IV–VII n. 1087, Roulez Annali 1861 p. 307, Mon. dell' Inst. VI 56,2.

B. Anfora vulcente, ora nel *British Museum*, *Cat. of vas. of the Brit. Mus.* n. 564, Panofka Bullett. 1848 p. 125, Henzen Annali 1842 p. 90, Mon. dell' Inst. III 44. 45, *Élite céram.* I 65 A.

C. Anfora d. coll. Canino, ora ?, Gerhard *auserl. Vasenb.* I 1, *Élite céram.* I 62.

D. Anfora vulcente d. coll. Candelori, ora a Monaco, Bullett. 1829 p. 83, Rapp. Volc. n. 242a, Jahn *Münch. Vasens.* p. 207 n. 645, Micali stor. 80, 2, *Élite céram.* I 60, Müller Wies. II 21, 227.

E. Anfora d. coll. Casuccini a Chiusi, Rapp. Volc. 242c, Dorow notizie int. alc. vasi etr. tav. 10, Micali storia 79, Mus. Chiusino 119, *Élite céram.* I 57.

F. Anfora d. coll. Canino, ora nel *British Museum*, De Witte *cab. étrusque* n. 6, *cat. of vas. of the Brit. mus.* n. 544, *Élite céram.* I 61.

G. Anfora vulcente d. coll. Campanari, ora nel *British Museum*, De Witte *cab. Durand* n. 20i, *Cat. of vas. of the Brit. mus.* n. 510, Gerhard *auserl. Vasenb.* I, 2, *Élite céram.* I 58.

H. Anfora nolana (?) d. coll. Fould, ora nel Louvre, Conestabile Bullett. 1861 p. 214, Chabouillet *cab. Fould* n. 1347.

I. Anfora vulcente d. coll. Campanari, Bullett. 1834 p. 178, Gerhard *auserl. Vasenb.* I p. 5 n. 7e.

K. Anfora di Toscanella d. coll. Valeri, poi in proprietà del Baseggio a Roma, ora? Bull. 1839 p. 73, Gerhard *auserl. Vasenb.* I p. 205 r, *Élite céram.* I p. 184, 5.

L. Anfora vulcente d. coll. Fossati, Gerhard *auserl. Vasenb.* I p. 5 n. 7, g.

M. Anfora d. coll. Torrusio a Napoli, *Élite céram.* I p. 184, 2.

N. Lekythos d. coll. del re di Danimarca, Gerhard *auserl. Vasenb.* I p. 203q, *Élite céram.* I p. 184, 6.

O. Coppa vulcente del museo Blacas, De Witte *cab. Durand* n. 21 K, *Élite céram.* I 56, Brunn *Künstlerg.* II p. 729.

A figure rosse:

a. Anfora vulcente d. coll. Beugnot, ora nel *British museum*, *Cat. of vas. of the Brit. mus.* n. 741*, Gerhard *auserl. Vasenb.* I 3. 4, *Élite céram.* I 64. 65, Gerhard *drei Vorlesungen* taf. II 4, Forchhammer *die Geburt der Athene.*

b. Coppa vulcente d. coll. Blacas, Panofka *recherches* p. 40 n. 2, Rapp. Volc. n. 242 d, Micali storia III p. 137, *Élite céram.* I 63.

III. Mi sembrano appartenere alla terza classe oltre la nostra:

α) Hydria vulcente a fig. nere d. coll. Feoli, Campanari Vasi Feoli n. 2, Mon. dell' Inst. VIII tab. XXIV.

β) Anfora vulcente a fig. nere a Berlino, Gerhard *Berlins ant. Bildw.* n, 586b, Welcker *a. Denkm.* I p. 92, *Élite céram.* I 66.

γ) Anfora vulcente a fig. nere d. coll. Feoli, Bullett. 1829 p. 84, Rapp. Volc. n. 242b, Campanari vasi Feoli n. 64, Micali storia 80, 1, Müller Wies. II 21, 228, *Élite céram.* I 59.

δ) Urna a fig. rosse d. coll. Lamberg, Laborde *coll. Lamberg* I 83, *Élite céram.* I 55.

ε) Anfora vulcente a fig. rosse nel museo Gregoriano, Mus. Etr. Greg. II 21, 1 a.

Se gettiamo uno sguardo attento sovra il gran complesso dei dipinti neri che ci presentano Minerva sia nascitura sia nel momento che nasce, saremo portati ad alcuni riflessi che stanno in istretto rapporto colle

questioni generali sulla fabbrica e la storia del vasellame antico, questioni sì ampie ed importanti che furono e sono anch' oggi soggetti di varissime tentative. Cioè una bella maggioranza di questi vasi ci viene attestato provenire dal suolo etrusco e lo stile degli altri indubitatamente accenna alla medesima provenienza. Due vasi soli diconsi nolani, uno (6) or pubblicato molti anni fa dal Passeri, un' altro (H) che si conserva nel museo imperiale a Parigi; ma ognuno, credo, dubiterà di questa asserita provenienza considerando come spesso vasi antichi diconsi nolani per la sola ragione della forma o della vernice. Inoltre lo stile del primo vaso sembra indicare piuttosto una fabbrica etrusca, in quanto all' altro il ch. Conestabile, che testè ebbe occasione di esaminarlo accuratamente, si persuase non esser certo nolano. A questo fatto poi se ne aggiunge un' altro di molto rilievo, che tutti quei vasi, almeno dalla idea che può aversene dietro le loro pubblicazioni, non pajono di fabbrica antichissima, ma appartengono all' incontro a quell' ampia classe di stoviglie, che il Brunn con sì palpabile evidenza dichiara arcaistica. Parecchi di essi furono già riconosciuti per tali, giacchè vi era troppo sensibile l'esecuzione cattiva e negletta ed uno spirito nel trattare il soggetto talora instabile ed inconsiderato, talora umoristico e spesso anzi satirico. Specialmente la figura di Giove vi è maltrattata assai; egli esprime più o meno chiaramente e per lo più in maniera ridicola i dolori cagionatigli dal parto, sia che alzi insù la testa quasi con profondi sospiri (1) ed appunti la destra al fianco a modo degl' infermi (A), sia che serri le mani (2DFG) furiosamente o faccia colle braccia un movimento assai strano e violento. Un esame però fatto su questo punto di vista insegna a mio credere agevolmente, che anco gli

altri non abbiano punto diverso carattere o tendenza. Questa mancanza di sentimento in tutti i dettagli, queste linee condotte in fretta e meccanicamente, queste faccie storte contra ogni senso di natura non hanno in fatto nulla da fare con quella nobile severità dello stile veramente arcaico, il quale sebbene sia pure impotente, mostrasi dapertutto accurato, spontaneo ed originale. Però per non distendermi sino a dettagli i quali in fine dipendono da un senso individuale che racchiude sempre argomenti prò e contra, rileverò un fatto, la cui forza a me sembra stringente. Cioè in tutti questi dipinti, quanti sono i pubblicati — sia che ne risguardi l'assieme della composizione sia le mosse delle singole figure — apparisce un solo modello per poco variato. Già la sola differenza esistente fra le pitture che esprimono la nascita vicina e quelle che la ritraggono avvenuta, non consiste in altro che nella mancanza o presenza di Minerva. Prendi qualunque dipinto della prima classe e fingi sopra la testa di Giove una donzella armata, ed avrai un dipinto perfettamente eguale agli altri della seconda. Nè può essere un caso senza certa ragione che la figura di Giove si trovi sempre nel centro della composizione, sempre seduta, e sempre rivolta a destra. Quindi le figure delle Ilizie, che lo circondano ajutando il parto divino, sono più che tipiche, sono quasi eguali e mostrano poche variazioni nelle loro mosse. Lo stesso vale per le altre deità che si trovano riunite ammirando quel miracolo; Apolline per esempio vi sta sempre suonante la lira (2 BCDIL), Marte tranne una sola volta, è sempre mezzo coperto dal suo scudo (1 2 5 BCDEHILN) e Volcano (1 BFG) si parte sempre dalla scena, sconcertato per la conseguenza prodotta dal colpo sulla testa di Giove. Sembra infine che l'autore di ciascun vaso non fosse stato originale se non negli

ornamenti del trono e delle vesti, e nell' ideare presenti o no i singoli numi.

Dal carattere di questi dipinti a figure nere differiscono interamente quei due a figure rosse, cioè l'anfora Beugnot (a), i cui pregi singolari furono già da altri con assai lode celebrati, poi la coppa Blacas (b), la quale sebbene pur' essa sia un' imitazione, come si svela dai suoi caratteri illeggibili, mostra pure un componimento del tutto diverso. Già la circostanza che Giove vi siede voltato a sinistra, richiama a sè una certa attenzione; le due Ilizie poi fanno un gesto del tutto originale, stendendo in avanti al modo di linee dritte e parallele ambedue le braccia, quasichè volessero evocare l'anima di Minerva e certo per riceverla subito dopo la nascita. Infine fra le divinità spettatrici vedi seduti (e non in piedi) Venere e Marte (quest' ultimo senza scudo) ed inoltre due donne giovani che mi pajono danzare e nelle quali per ciò riconoscerei due Ore.

Poche, ma interessanti sono le pitture della terza classe, che ci presentano Minerva neonata. Quella dell'anfora Feoli (γ) a figure nere mostra lo stesso modello di composizione come le altre, pure Minerva vi sta piccola bambina nel seno di Giove che la contempla attentamente ed assai contento del suo parto e della fatica superata. Sopra un' urna poi a figure rosse (δ) vedi Giove esprimente la stessa gioia e la medesima figurina di Pallade sovra le ginocchia di lui, stendendo l'egida e dirigendo la lancia contra l'Ilizia, che le sta di fronte, scherzo grazioso e pieno di brio. Importante si è poi il dipinto di un' anfora berolinese (β), quand' anche sia di lavoro rozzo ed accenni indubitatamente una fabbrica provinciale, poichè ivi la neonata Minerva comparisce adulta già ed in ogni modo perfetta, come conviene agli iddii, che secondo la fede antica nascono sì,

ma non conoscono propriamente un successivo sviluppo (Lucian. dial. deor. 8). Il frivolo autore di questa cattiva pittura ha fatto inoltre di Giove una figura che crederesti muliebre, se la faccia non fosse di color nero, tanto muliebri vi sono forma, veste, e viso, che manca di barba (si confronti perciò il vaso 2). Lo stesso artefice pure vi ha reso ridicolo, come il Welcker espone verissimamente, sì la smania militare di Pallade, facendola attaccare subito il proprio padre, e sì la verginità di essa, figurando sopra lo scudo, che le diede, un Satiro itifallico. E qui torno al quadro dell' idria Feoli (α), che diede occasione a tutte queste ricerche. Evvi Giove assiso, circondato da Nettuno e da Mercurio il quale, come anco Prometeo, talvolta sta a provocare il parto invece di Volcano — inoltre da due Ilizie che vi stanno oziose avendo compiuto le loro funzioni. Minerva si vede bella in perfetta grandezza ed ornata di tutta la sua armatura, rivolgendosi ora verso Giove (Bullett. 1849 p. 172) e gli altri dei. Per poter essere meglio ammirata essa si è cavato il vasto elmo e lo tiene nella mano, azione significantissima per quel nume guerriero, che solo quando depone le armi è donna e fa godere le amabili vaghezze del sesso suo. Nè fa d'uopo pensare col Campanari a quell' elmo famoso, che si diceva un regalo di Plutone a Minerva e che avea la forza di nascondere a tutti chi lo portava sulla fronte; scorgiamo Minerva in tal guisa quasi in ogni azione pacifica e massimamente in ogni occasione solenne (vedi fra altri Millingen Annali 1834 p. 334). Una bella conferma infine della spiegazione data a questo monumento, la fornisce — per ommetterne altre meno sicure — un' altra pittura originale assai (δ), la quale evidentemente ritrae lo stesso momento del mito, sebbene in maniera diversa. Ivi pure

la nascita dee immaginarsi avvenuta, Giove cioè si è alzato ed in aria di lieta meraviglia si rivolge verso Minerva, che gli si presenta bella e perfetta, e tenendo l'elmo nella mano come sul nostro vaso. Vittoria però si affretta incontro alla futura padrona con un gesto delle mani assai grazioso, che spesso si vede nelle rappresentazioni di stadiodromi (Hirzel Annali 1863 p. 407), mentre Giunone l'ammira, tranquillamente assisa su di un trono. Sul rovescio, dove si continua, come spesso, la pittura del lato nobile, stanno Nettuno e Volcano colla tenaglia e due altri personaggi divini, senz' altro Plutone e Persefone.

Restano da farsi ancora due osservazioni sopra il dipinto. Cioè una particolarità unica se non m'inganno vi è lo scettro di Giove ornato in sulla cima di un erme a faccia doppia, l'una di donna, l'altra di uomo barbato. Tali ornamenti di scettri furono come è noto varissimi: ce lo attestano molti autori ed i monumenti, alcuni dei quali ha raccolto il ch. K. F. Hermann nella dotta sua memoria *de sceptri regii antiquitate et origine Gottingae* 1851. Nè posso io darne una lista completa; ma per tralasciare quei tritissimi simboli di aquile, di fiori e rabeschi, sui vasi troverai come ornati di scettri un tempietto (Inghirami vas. fitt. III 248), una Sirene (non una civetta *Arch. Zeit.* 1844 taf. 15), una palombella (Gerhard *Ant. Bildw.* 43, Passeri III 281), un pavone (Welcker *a. Denkm.* 23, 2), un grifo (*Vas. of the brit. mus.* 577), un becco (Creuzer *zur Galerie taf.* V), e su monumenti di altro genere, cioè su bassorilievi romani, pure un busto virile (Köhler Annali 1863 p. 208 e 451, Cavedoni Bullett. 1864 p. 220). In quanto poi alla significazione della nostra doppia erma sullo scettro di Giove, credo, che agli amatori di spiegazioni profonde ab-

bia di già soddisfatto il Campanari citando quel verso Orfico noto a tutti:

Ζεὺς ἀρσὴν γένετο, Ζεὺς ἄμβροτος ἔπλετο νύμφη.

La nostra pittura può essere alla fine di qualche secondaria utilità per una questione di grandissima importanza nella storia dell' arte antica, vale a dire, in che modo il sommo Fidia abbia rappresentato la nascita di Minerva nel frontone orientale del Partenone. Il ch. Gerhard ed altri dotti hanno ravvicinato il vaso Beugnot con quell' opera statuaria, desumendone che anch' ivi Minerva debba immaginarsi sorgendo picciola dal capo di Giove; mentre il ch. Welcker vi suppose rappresentato il momento dopo la nascita, cioè Minerva già adulta in atto di salutare gli iddii. Se dunque il ch. Gerhard rilevò in favore della sua opinione, che tutti i dipinti antichi ritrassero l'atto stesso della nascita, il Welcker già pria sostenne, giustissimamente a mio credere, che i vasi di artigiani non provano nulla in quanto ad opera di un' artista come Fidia senza paragone in tutta la storia antica e moderna. Ora si oppongono a quest' argomentazione del ch. Gerhard anche gli stessi vasi, cioè il nostro e gli altri che vi abbiamo paragonato. Laonde sotto questo aspetto la questione del frontone orientale di Fidia è ridotta ad argomenti intrinseci.

O. Benndorf.

SCAVI CAPITOLINI.

(*Mon. dell' Inst. vol. VIII tav. XXIII*, 2)

Il palazzo Caffarelli con i suoi giardini unitamente alla via di monte Caprino occupa il vertice naturale della sommità occidentale del monte capitolino. Nel corso di questo anno eseguendosi alcuni rilevanti miglioramenti alla residenza della legazione prussiana, stanziata già da lungo tempo in questo palazzo, il signor barone d'Arnim, ministro plenipotenziario di S. M. il Re di Prussia, si degnò di aggiungere a tali lavori delle escavazioni che dentro i limiti della detta proprietà potessero soddisfare a quelle ricerche monumentali, giammai in ogni modo eseguite sopra questa parte tanto pregiabile per l'antichità di Roma. Questa lodevole disposizione non mancò di dare importanti risultati, per i quali il lodato signor barone coll' approvazione del R. governo cambiò le escavazioni in un discoprimento stabilito in modo da lasciare visibile, quanto si veniva ad incontrare; onde oggi ci è reso riconoscibile in tutta la sua forma e ne' limiti generali uno dei più antichi edifizj capitolini, che un giorno forse riuscirà a più maturi studj di determinare, a quale possa propriamente riferirsi fra quelli, la cui origine non oltrepassa la prima metà del quinto secolo della fondazione della eterna città. Il valente architetto sig. Hauser di Vienna ha ben voluto incaricarsi di rilevarne una pianta che proponiamo a' nostri lettori sulla tavola XXIII, 2.

Fu adunque nel lato sud-ovest del giardino interno del detto palazzo Caffarelli che con i sopradetti primi scavi si incontrarono costruzioni di data molto antica, e che in tutto si uguagliavano a quelle visibili

sopra terra lungo il lato nord-est del giardino medesimo, sottostanti ad una terrazza moderna, indicata nella pianta con la lettera *a*. Per le indagini fatte intorno a queste ultime si potè chiaramente comprendere, che costituivano una linea non più lunga di quella che tuttora apparisce, e che nella pianta si è disegnata con i suoi due punti estremi nelle lettere A–B. Nella moderna grotta costruita dai Caffarelli sotto le medesime costruzioni venne riconosciuto l'angolo A, con i due lati nella direzione B–C; ed operata in seguito di ciò una più accurata investigazione all' intorno dell' angolo del palazzo designato con la lettera C, ove già in principio si erano incontrate tali costruzioni, vi si trovò esattamente il limite riferibile al lato ACE. Diretto perciò lo scavo nella direzione CD, giunti al punto D, si rinvenne il limite dell' altro lato BDF, anche questo simile al precedente perpendicolare al lato AB; ma non trovandosi ivi con la linea CD il vero confine dell' edificio, si allargarono le escavazioni sopra tutta la estensione EF; ed infatti, sebbene molto scompaginato, in tutto il detto spazio CD–EF venne discoperto un grande piantato costruito con il medesimo stile e le medesime pietre, tutto attaccato ed in continuazione delle precedenti costruzioni ABCD. Nei lati AB e CD si trovò in gran parte mancante la costruzione in pietre, ma fortunatamente il preciso perimetro di questo monumento fu chiaramente riconoscibile tutto attorno ai suoi limiti AB–EF; perchè siccome le costruzioni ora tornate alla luce formavano una volta le fondazioni dell' edificio scomparso, così anche in quei siti, dove mancano le pietre, e tutto attorno a' suoi lati, si è potuto riconoscere tutto il taglio fatto nei tufi friabili, onde tali fondamenta giungessero ad essere basate sopra l'altro strato di tufo più solido. La scoperta di

queste due stratificazioni capitoline venne seguita dall' altra che ci dimostra le pietre impiegate in queste costruzioni esseré del tufo più solido del monte medesimo. Crediamo pregio dell' opera il riportare qui le parole dell' esimio geologo sig. prof. Giuseppe Ponzi, che gentilmente accedette sul sito:

» La geologica costituzione del lato occidentale
» del monte capitolino, che comunemente viene detto
» la rupe tarpea, si compone di stratificazioni marine,
» di tufi vulcanici, i cui materiali ci riferiscono alle
» eruzioni dei vulcani cimini e probabilmente, come le
» più prossime, delle bocche dei crateri sabatini.

» Alle radici della collina tali banchi sono costi-
» tuiti di tufi litoidi, o conglomerati di elementi più
» o meno grossi formati dalla riunione o impasto di
» acqua, di ceneri, lapilli, pezzetti di lave e pomici
» in decomposizione, misti a cristalli di pirossene nero,
» e anfigene bianca farinosa, tinti di ossido di ferro e
» poco manganese.

» Succedono sovraposti a questi letti altri tufi,
» parimenti litoidi, ma di elementi più fini e a tessi-
» tura un poco meno tenace. Hanno un color grigio
» cenereo e contengono una quantità di punti bianchi,
» dovuti a grani di anfigene decomposta, per cui sem-
» brano di una tinta più chiara.

» Questi stessi tufi si cambiano superiormente in
» materie alquanto più friabili e biancastre, le quali in
» sostanza sono gli stessi tufi meno coerenti.

» Finalmente la serie termina in alto con altri
» banchi di materie argillose risultanti dalla decompo-
» sizione degli stessi elementi dei tufi, disfatti e ridotti
» in una materia bigia con spesse macchie di ocra e
» vestigia di vegetabili.

» Le fondazioni dell' edifizio antico nel giardino

» interno del palazzo Caffarelli sono sopra i tufi rossi,
» ossia nel tufo grigio, e i materiali componenti i massi
» quadrati, di cui risulta la costruzione, mostrano un'
» analogia con quel medesimo tufo, su cui giacciono.
» Da questa disposizione di cose sembra potersi argo-
» mentare essere stati estratti dallo stesso luogo, o in
» prossimità sulla stessa cima di quel monte.

» Un confronto di quella struttura geologica fatto
» colle altre colline di Roma, specialmente del lato de-
» stro del Tevere, Palatino o Quirinale, con cui il ca-
» pitolino sembra avere migliore attinenza, conferma
» sempre più la teoria scientifica che il colle capito-
» lino è un brano distaccato da quelle prominenze per
» il passaggio della corrente diluviale, e che in sostanza
» forma parte della costituzione geologica delle grandi
» pianure romane ».

A queste osservazioni aggiungiamo che il taglio delle pietre non è puramente quello che si caratterizza per opera quadrata etrusca, e che si vede usato in quelle delle mura di Ardea, Lanuvio, Aricia, Apiolae, ma in generale la loro larghezza sorpassa l'altezza; il che potrebbe attribuirsi ancora alla fragilità del tufo istesso al momento che si cavava. Tali pietre sono disposte senza alcun ordine e senza cemento.

Considerando infine le disposizioni di questa fondazione, si comprenderà a colpo d'occhio nella pianta, come esse sono precisamente quelle che senza eccezione solevano servire ad un tempio; giacchè sopra il grande piantato CDEF avrebbero corrisposto i *gradus* con il principio della *porticus*, ed in tutto il resto fino alla costruzione AB si sarebbe elevata la profondità del portico stesso con la *cella*, che insieme avrebbero dovuto avere il loro livello di poco più basso di quello della moderna terrazza (lettera *a*). Non dovrà sorpren-

dere tanta elevazione, dovendosi considerare che il già menzionato vertice di questa parte del Capitolino non si trova assoggettato ad un sollevamento di suolo, come in tutte le altre parti della città, ma al contrario venne piuttosto abbassato in pari, modo come recentemente si vede sul Quirinale, onde nei giardini aderenti alla via di monte Caprino le rovine riferibili ai nuclei delle fondazioni di altri monumenti, in simil modo totalmente scomparsi, si vedono spuntare molto frequenti in ogni parte.

Stabilito in tal modo il livello del piano della cella, si rileverà anco, come deve aver avuto la sua fronte principale rivolta al sud-ovest, ossia quasi risguardante il Gianicolo e il Tevere; e questa direzione corrisponderebbe a quella che Vitruvio IV, 5 ci dimostra essersi generalmente praticata, allorchè non frapponevansi circostanze particolari o ostacoli di qualunque specie, dichiarandoci che i templi per il rito dovevano essere collocati in tal guisa che la statua situata nella cella fosse rivolta *ad vespertinam caeli regionem*. Con il lato sud-est avrebbe risguardato il Velabro ed il Palatino, mentre con l'altro lato opposto il circo Flaminio e il campo Marzio, e con il lato di fondo la parte del Campidoglio distinta dagli antichi scrittori col nome *inter lucos*.

Chiudiamo questi cenni, senza tentare di diffinire il tempio preciso, al quale riferisconsi i ruderi dissotterrati, i quali certamente meritano uno studio più profondo e considerazioni più ponderate.

P. Rosa.

INDICE DELLE MATERIE.

I. TOPOGRAFIA.

II. MONUMENTI.

III. OSSERVAZIONI.

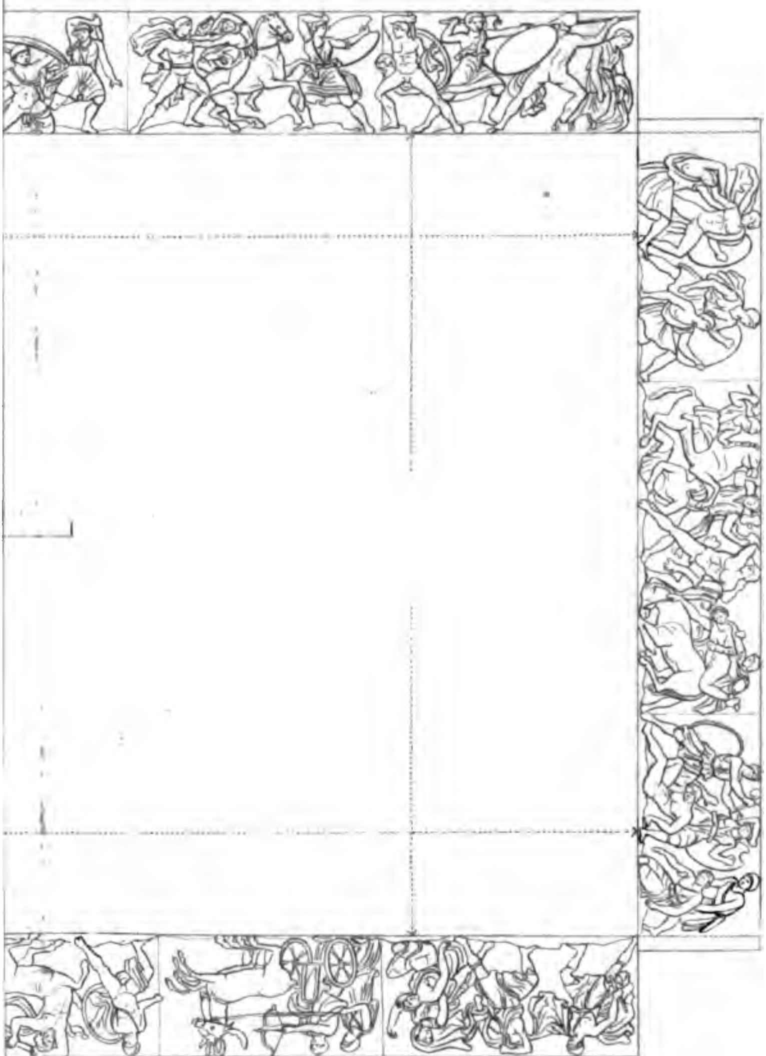
TAVOLE D'AGGIUNTA.

ERRATA

P.	73	l. 12	*leggasi*	Agrigente	*in luogo di*	Agrigent.
»	74	nota 5 l. 1	»	le	»	la.
«	76	l. 22	»	d'Eleusis. Si	»	d'Eleusis, si.
»	79	» 15	»	droite	»	droit.
»	80	» 17	»	agonistiques	»	agonistique.

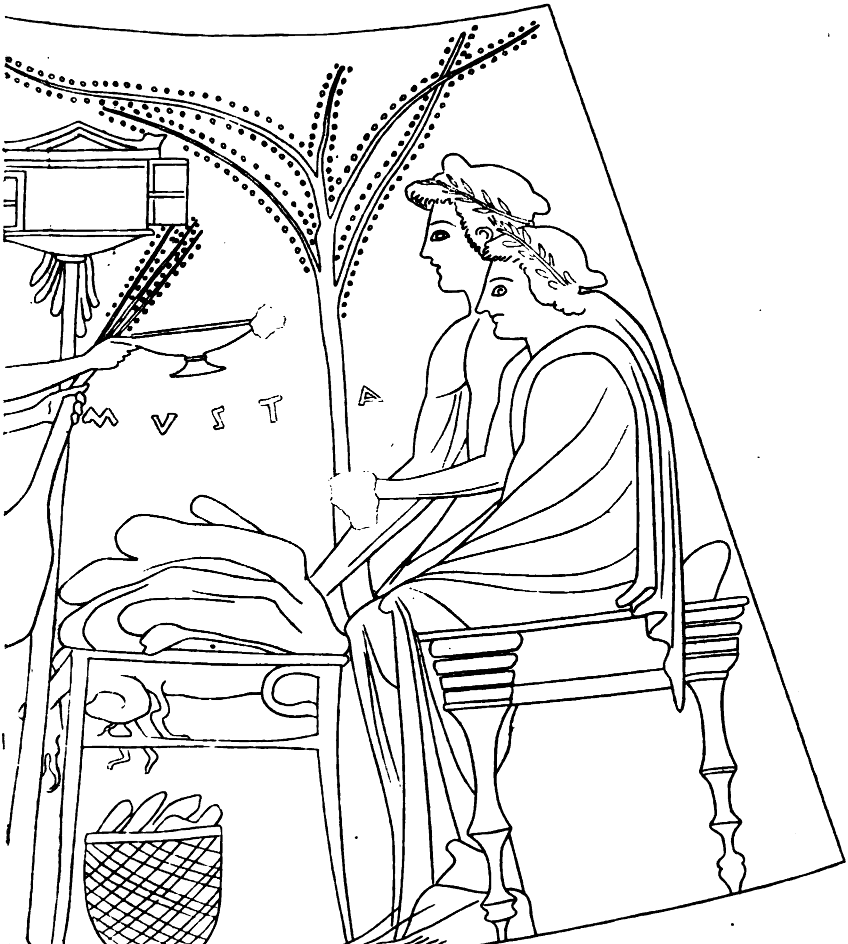
IMPRIMATUR
Hieronymus Gigli Ord. Praed. Sac. Pal. Ap. Magister.

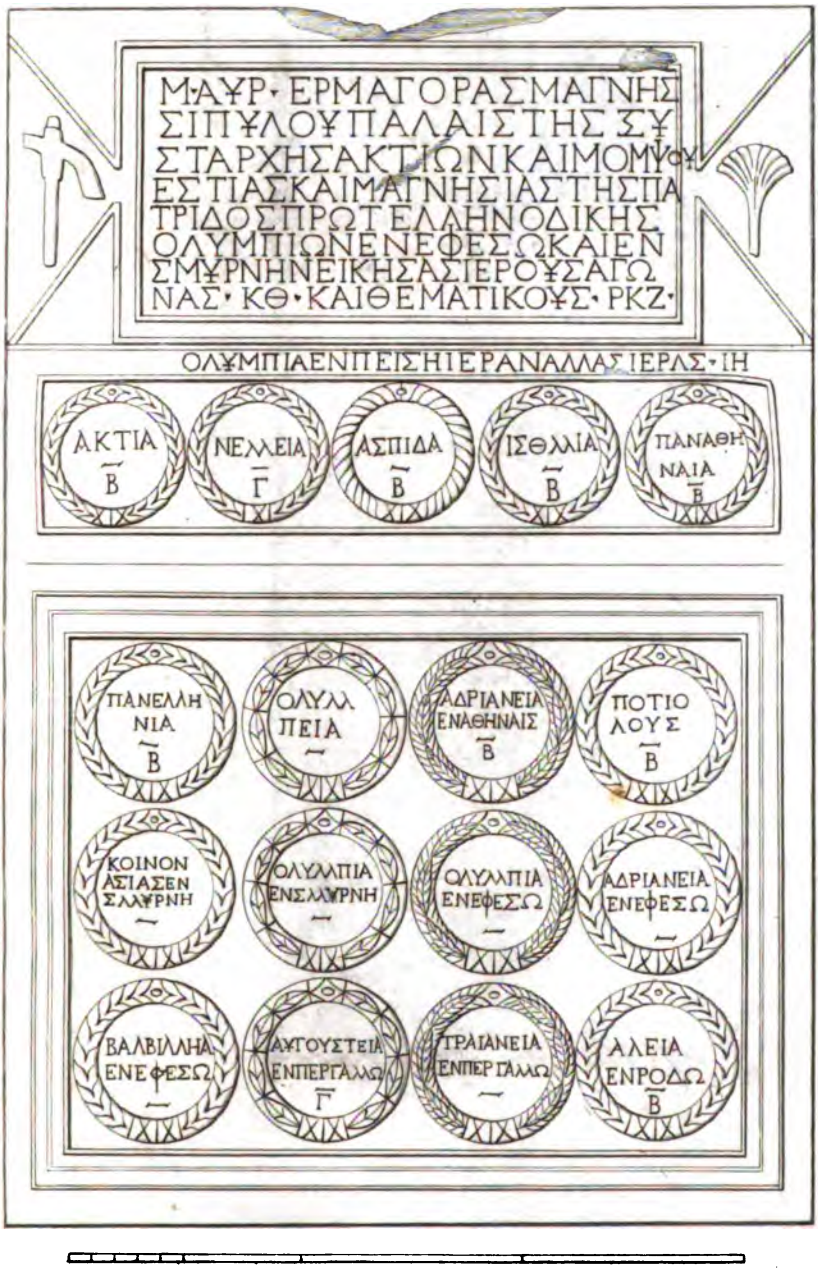
IMPRIMATUR
Petrus Villanova-Castellacci Archiep. Petren. Vicesg.



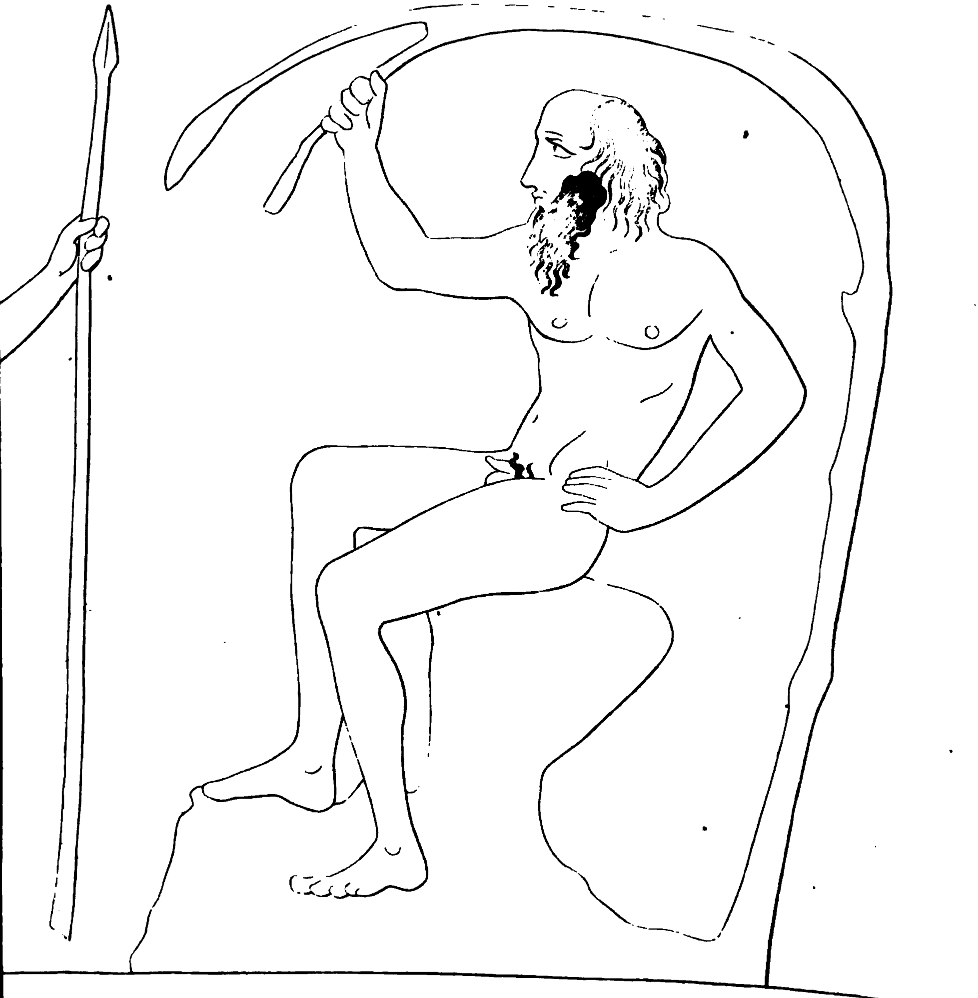


Tav. d'agg. F.

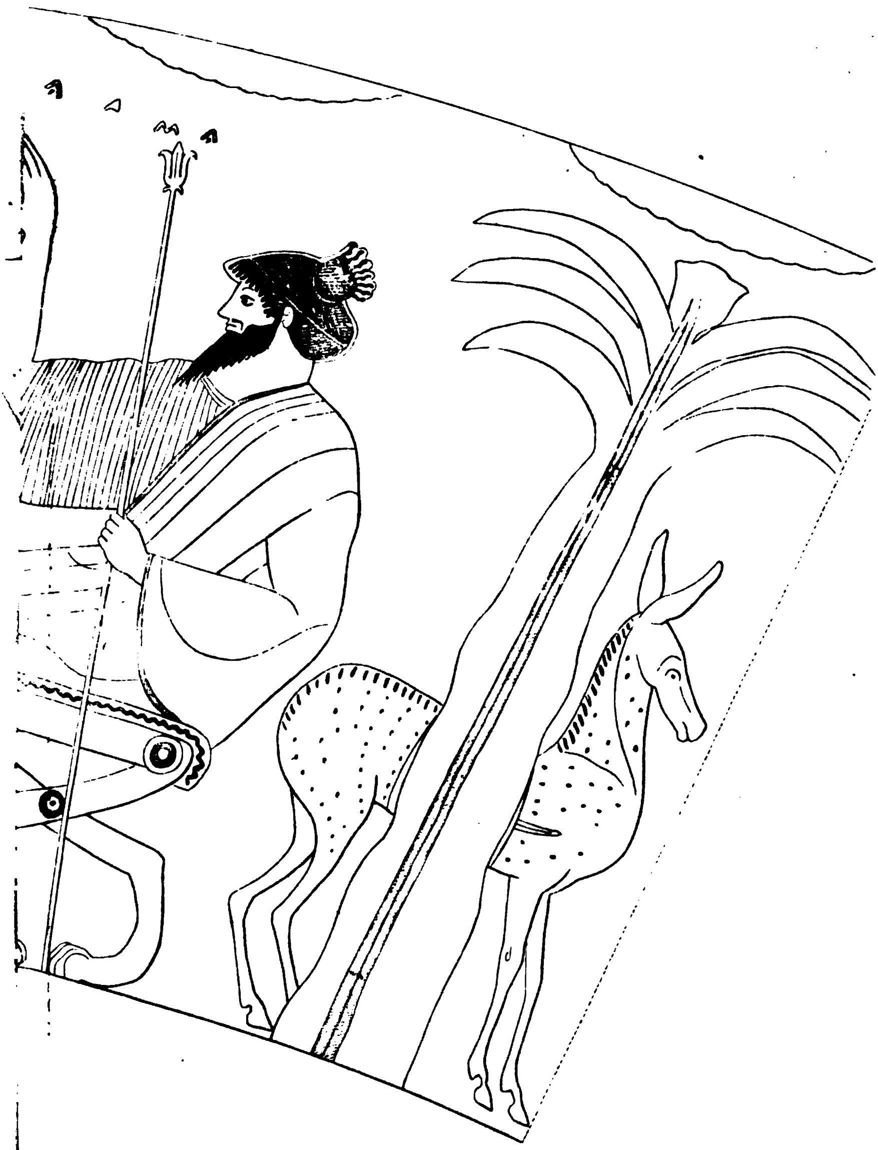


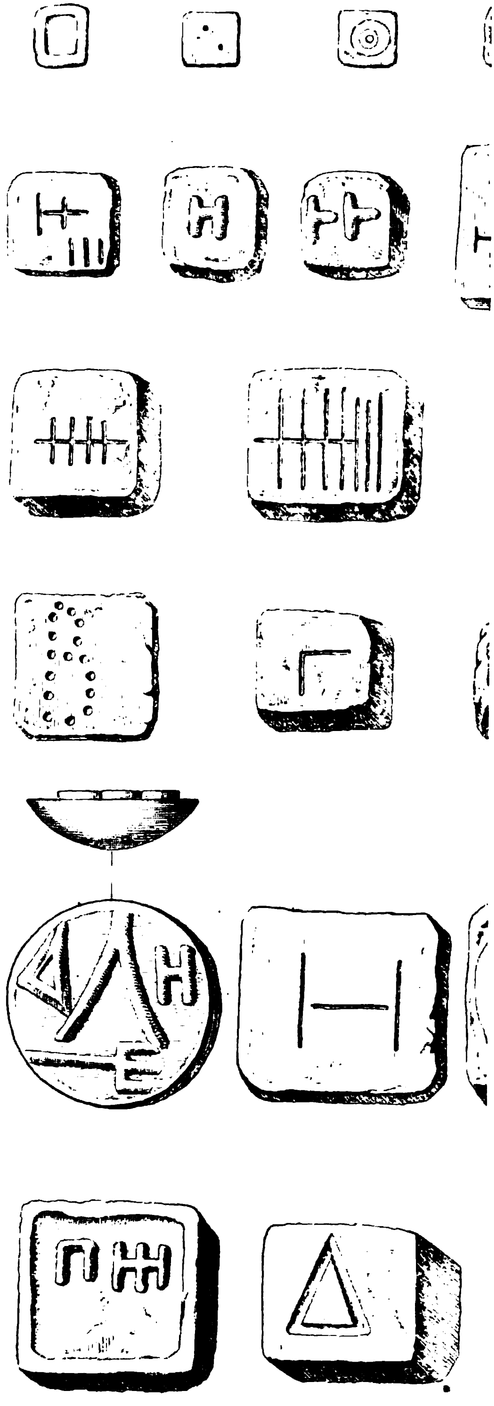

Μ·ΑΥΡ· ΕΡΜΑΓΟΡΑΣΜΑΓΝΗΣ
ΣΙΠΥΛΟΥΠΑΛΑΙΣΤΗΣΣΥ
ΣΤΑΡΧΗΣΑΚΤΙΩΝΚΑΙΜΟΜΥΟΥ
ΕΣΤΙΑΣΚΑΙΜΑΓΝΗΣΙΑΣΤΗΣΠΑ
ΤΡΙΔΟΣΠΡΩΤΕΛΛΗΝΟΔΙΚΗΣ
ΟΛΥΜΠΙΩΝΕΝΕΦΕΣΩΚΑΙΕΝ
ΣΜΥΡΝΗΝΕΙΚΗΣΑΣΙΕΡΟΥΣΑΓΩ
ΝΑΣ· ΚΘ· ΚΑΙΘΕΜΑΤΙΚΟΥΣ· ΡΚΖ·
ΟΛΥΜΠΙΑΕΝΠΕΙΣΗΙΕΡΑΝΑΛΛΑΣΙΕΡΑΣ·ΙΗ
ΑΚΤΙΑ Β
ΝΕΜΕΙΑ Γ
ΑΣΠΙΔΑ Β
ΙΣΘΜΙΑ Β
ΠΑΝΑΘΗ ΝΑΙΑ Β
ΠΑΝΕΛΛΗ ΝΙΑ Β
ΟΛΥΜ ΠΕΙΑ
ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ ΕΝΑΘΗΝΑΙΣ Β
ΠΟΤΙΟ ΛΟΥΣ Β
ΚΟΙΝΟΝ ΑΣΙΑΣΕΝ ΣΜΥΡΝΗ
ΟΛΥΜΠΙΑ ΕΝΣΜΥΡΝΗ
ΟΛΥΜΠΙΑ ΕΝΕΦΕΣΩ
ΑΔΡΙΑΝΕΙΑ ΕΝΕΦΕΣΩ
ΒΑΛΒΙΛΛΗΑ ΕΝΕΦΕΣΩ
ΑΥΓΟΥΣΤΕΙΑ ΕΝΠΕΡΓΑΜΩ Γ
ΤΡΑΙΑΝΕΙΑ ΕΝΠΕΡΓΑΜΩ
ΑΛΕΙΑ ΕΝΡΟΔΩ Β

Tav. d'agg. H.

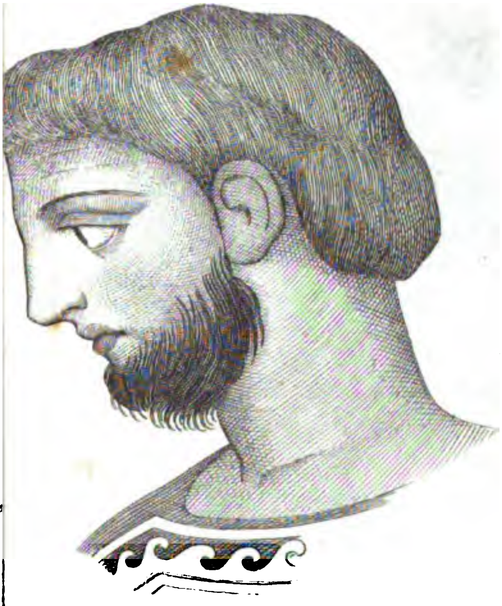


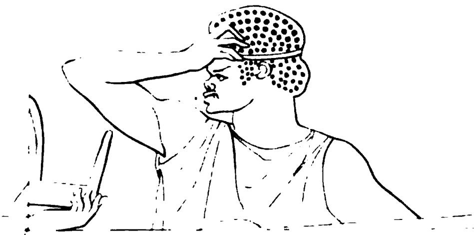
Tav. d'agg. IK.



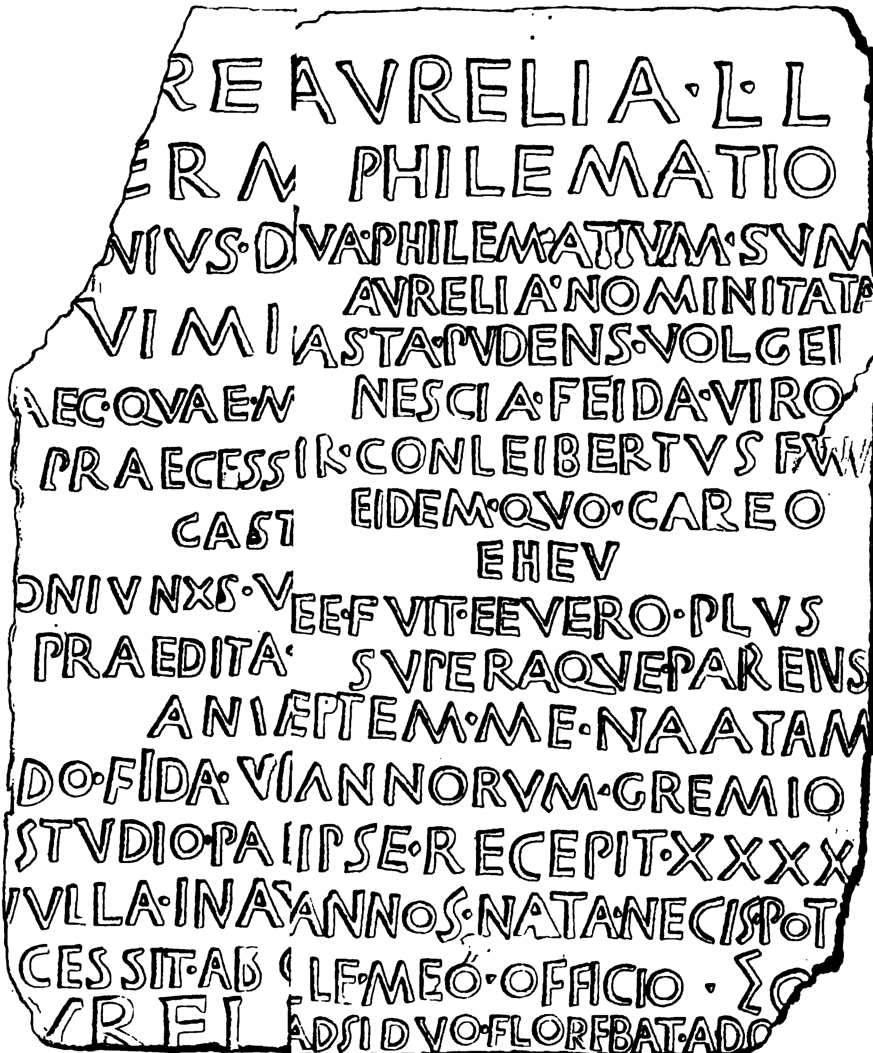


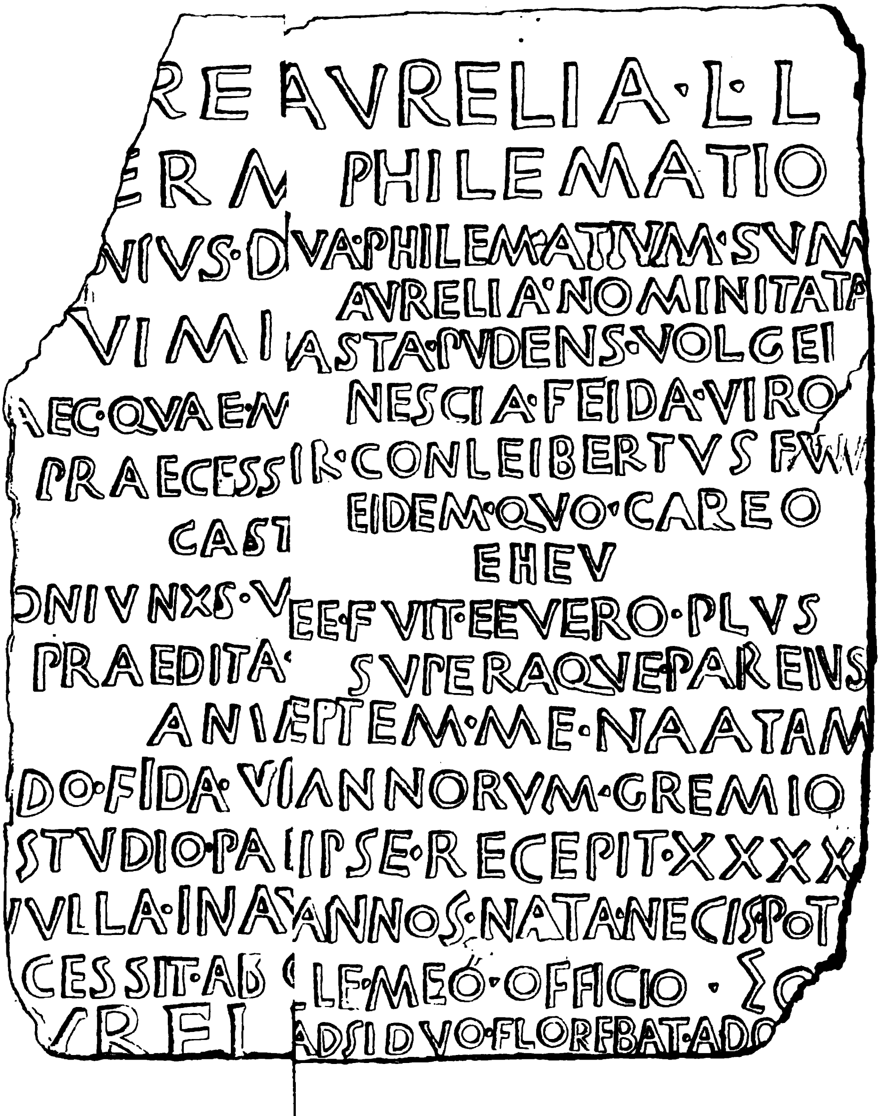







ADSIDVO·FLOREBAT·AD


RE AVRELIA·L·L
ERA PHILEMATIO
NIVS·D VA·PHILEMATIVM·SVM
AVRELIA·NOMINITATA
VIMI ASTA·PVDENS·VOLGEI
AEC·QVAE·N NESCIA·FEIDA·VIRO
PRAECESSI R·CONLEIBERTVS FV
CAST EIDEM·QVO·CAREO
EHEV
ONIVNXS·V EE·FVIT·EE·VERO·PLVS
PRAEDITA SVPERAQVE·PARENS
ANI SEPTEM·ME·NAATAM
DO·FIDA·VI ANNORVM·GREMIO
STVDIO·PA IPSE·RECEPIT·XXXX
VLLA·INA ANNOS·NATA·NECIS·POT
CESSIT·AB LF·MEO·OFFICIO · SO
REI ADSIDVO·FLOREBAT·ADO


RE AVRELIA·L·L
ERM PHILEMATIO
NIVS·D VA·PHILEMATIVM·SVM
AVRELIA·NOMINITATA
VIMI ASTA·PVDENS·VOLGEI
AEC·QVAEN NESCIA·FEIDA·VIRO
PRAECESSI R·CONLEIBERTVS
CAST EIDEM·QVO·CAREO
EHEV
ONIVNXS·V EE·FVIT·EEVERO·PLVS
PRAEDITA SVPERAQVE·PAREINS
ANI SEPTEM·ME·NAATAM
DO·FIDA·VI ANNORVM·GREMIO
STVDIO·PA IPSE·RECEPIT·XXXX
VLLA·INA ANNOS·NATA·NECIS·POT
CESSIT·AB LE·MEO·OFFICIO
ADSIDVO·FLOREBAT·ADO